Biblioteca de artă

73

Biografii. Memorii. Eseuri

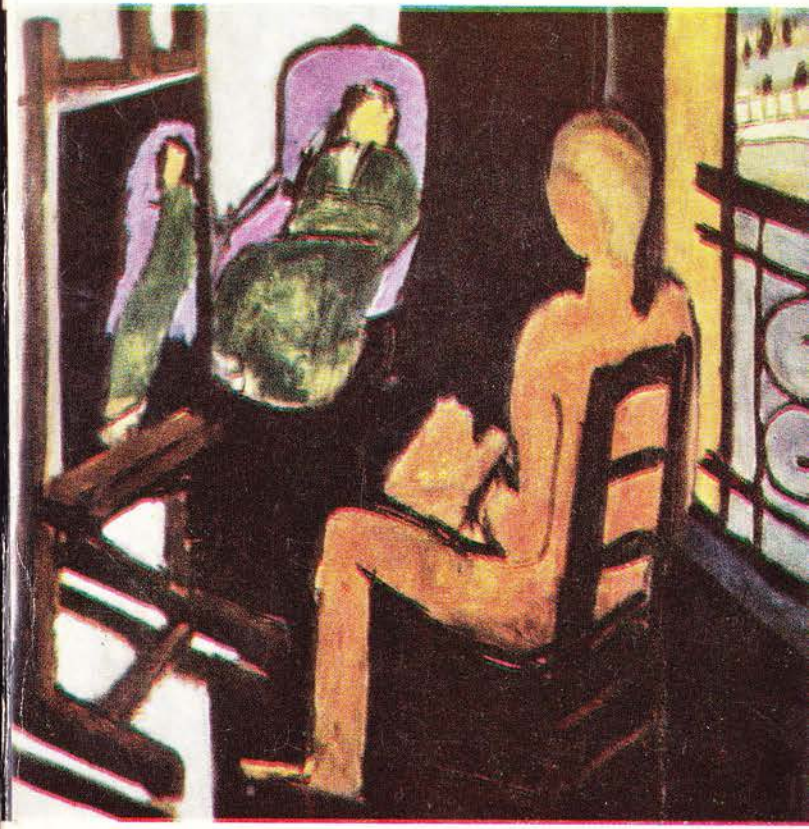
pictori despre pictură

Din cuprinsul cărții :

CENNINO CENINI : Cum trebuie deprinsă arta picturii – LEONARDO DA VINCI : Cum trebuie să faci să pară firească o vietate închipuită – Procesul lui Paolo Veronese – Din diferite scrisori ale lui Poussin, Rubens, Cézanne, Andreescu, Gauguin, Van Gogh, Lyonel Feininger ş.a. – CLAUDE MONET : Convorbire cu Clemenceau – ODILON REDON : Simbolismul in pictură – JAMES ENSOR : Reflecţii asupra artei – KANDINSKY : Artistul şi opera de artă – HENRI MATISSE : Despre pictura mea – JOHN MARIN : Artistul şi publicul – UMBERTO BOCCIONI : Extrase din al doilea Manifest Futurist – MARC CHAGALL : Simbolurile picturii mele – JUAN GRIS : Asupra posibilităţilor picturii – MARIUS BUNESCU : Ginduri – GIORGIO DE CHIRICO : Pictura viitorului...

Lei 11,50

pictori despre pictură



Editura Meridiane

PAINTERS ON PAINTING
selected and edited by Eric Protter
© Eric Protter, 1963
Publicat cu permisiunea ed. Grosset & Dunlap Inc., New York
Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane

pictori despre pictură

Texte alese și adnotate de
ERIC PROTTER

Traducere din limba engleză și întregire cu texte ale unor artiști români de
ȘTEFAN STOENESCU

Prefața de
ANDREI PLEȘU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1972

Pe coperta I :
H. MATISSE – *Pictorul în atelier*
Pe coperta IV :
W. HOGARTH – *Autoportret la şevalet*

Părinţilor mei

NOTA EDIŢIEI AMERICANE

Deşi mulţi pictori mari au scris anume despre subiectul picturii într-o formă sau alta (jurnale, tratate, caiete de note, scrisori etc.), există alţii a căror moştenire literară, dacă au lăsat într-adevăr una, s-a pierdut. Aşa se explică prezenţa unor fragmente din Vasari, Pacheco, Ridolfi etc. Dar evident, chiar şi aceste includeri nu pot face din această carte o carte exhaustivă. Unele omisiuni sînt inevitabile întrucît este imposibil să se cuprindă întreaga lume a scrierilor despre pictură într-un singur volum.

Un alt considerent important de care s-a ţinut seamă în pregătirea acestei cărţi l-a constituit faptul că în multe din cazuri scrierile pictorilor constau numai din scrisori cu caracter personal, adesea nelegate direct de probleme teoretice ca atare. Am luat totuşi în considerare acele scrisori care se ocupau de starea de spirit a artistului sau constituiau indicii pentru climatul artistic în care a trăit acesta, socotindu-le importante pentru acel acces unic pe care îl oferă spre lumea artistului.

Selectarea pictorilor din secolul al douăzecelea, mai ales a pictorilor contemporani mai tineri — a fost extrem de dificilă şi este într-o oarecare măsură deschisă controverselor. Dorim să subliniem că principalul nostru criteriu l-a constituit includerea artiştilor care au exprimat multe puncte de vedere diferite.

Sarcina întocmirii unei antologii de acest gen implică în mod necesar ajutorul şi colaborarea multor oameni şi organizaţii.

Dorim să mulţumim acelor artişti care au scris profesiuni de credinţă special pentru această carte.

Mulţumirile noastre recunoscătoare pentru sprijinul acordat se îndreaptă de asemenea către personalul Bibliotecii publice din New York, Bibliotecii Congresului şi Bibliotecii Universităţii din New York. O menţiune specială se cuvine aci D-lui Len Fox de la Biblioteca Universtiăţii din New York pentru sprijinul său competent şi nepreţuit.

În fine autorul doreşte să-i mulţumească D-lui George Mandel pentru ajutorul primit în realizarea unor anumite porţiuni din cartea de faţă.

NOTA EDIȚIEI ROMÂNEȘTI

Pentru unele texte din volum referitoare la artiști străini s-au folosit traducerile existente în limba română și anume :

GIORGIO VASARI :

Despre pictură, în volumul : *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, traducere de Șt. Crudu, 2 vol, ed. Meridiane, 1962.

LEON BATTISTA ALBERTI :

Despre pictură, traducere de George Lăzărescu, ed. Meridiane, 1969

LEONARDO da VINCI :

Tratatul despre pictură, traducere de V. G. Paleolog, ed. Meridiane, 1971

ALBRECHT DÜRER :

Hrana ucenicului pictor, traducere de Nicolae Reiter, ed. Meridiane, 1970

EUGÈNE FROMENTIN :

Maeștrii de odinioară, traducere de Modest Morariu, ed. Meridiane, 1969

* * *

P. P. Rubens, pictor și diplomat, traducere de Eugen B. Marian, ed. Meridiane, 1970

Pentru textele artiștilor români sau referitoare la aceștia, cînd nu există o altă specificare, s-au folosit următoarele volume :

* * *

Mărturii despre Grigorescu, editate de Ionel Jianu și V. Beneș, ed. Meridiane, 1959

RADU BOGDAN :

Ion Andreescu, vol. I, ed. Meridiane, 1969

* * *

Mărturii despre Luchian, antologie de Marin Mihalache, ed. Meridiane, 1966

THEODOR PALLADY :

Jurnal, traducere din limba franceză de Paul G. Dinopol, ed. Meridiane, 1966

FRANCISC ȘIRATO :

Incercări critice, antologie de Petre Oprea, ed. Meridiane, 1967

N. TONȚA :

Scrieri despre artă, culegere de texte de Raoul Șorban, ed. Meridiane, 1964

MARIUS BUNESCU :

Însemnările unui pictor, ed. Meridiane, 1965

CAMIL RESSU :

Însemnări, ed. Meridiane, 1967

Cu aprobarea autorului, s-au scos din volum în genere, textele care nu aparțineau artiștilor respectivi înșiși, ci altora despre aceștia.

CUVÎNT ÎNAINTE

Ca să te pot vedea, vorbește !
(G. G. LICHTENBERG, Aforisme)

I

În mod obișnuit, nu pretindem pictorilor o altă elocvență decît aceea care iradiază din bogata tăcere a imaginilor. „Pictorul nu trebuie să mediteze decît cu pensula în mînă" — era de părere Balzac. Cuvîntul e destinat, așadar, să rămînă unealta scriitorilor și a filozofilor, întrucît el are mai curînd trimitere spre concept decît spre lumea văzută. Despre cele văzute ne vorbesc imaginile. Acestea da, acestea sînt uneltele pictorilor. Iar cînd un pictor se simte ispitit să anexeze tablourilor sale o suită de discursuri teoretice, îl suspectăm de o anume neputință : neputința de a se exprima întreg prin mijloacele artei sale.
Jigniți, parcă, de o asemenea interdicție, pictorii nu întîrzie să-și ia revanșa. Dacă într-adevăr — spun ei — între cuvînt și imagine e o definitivă incompatibilitate, atunci nu numai nouă, dar cu atît mai mult scriitorilor și criticilor înșiși le e interzis comentariul. „Toți criticii sînt inutili și dăunători !" proclamă Umberto Boccioni. „În artă nu există decît un singur lucru de valoare : acela care nu poate fi explicat" — subliniază cu înțelepciune Georges Braque. Și în alt loc : „Un pictor nu este niciodată înțeles ; în cel mai fericit caz este acceptat". Renoir e la fel de sceptic în privința necesității criticii. Pentru el, arta cu adevărat mare este „indescriptibilă".

Literatorii reacționează felurit la asemenea provocări. Unii le întăresc ca fiind justificate. August Strindberg vorbește de detașarea de „gîde" cu care criticul își face, adesea, meseria. Eric Protter, autorul antologiei pe care o prefațăm, amintește și el de aroganța și opacitatea criticii oficiale, capabilă să înțeleagă numai ceea ce vrea să înțeleagă. Paul Valéry își cere scuze : „On doit toujours s'excuser de parler peinture !" Și totuși, un pictor, André Lhote, pune pe foaia de titlu a uneia din cărțile sale, incendiarul îndemn : „Parlons peinture !" Apărută de curînd în românește, cartea aceasta conține un studiu despre „necesitatea teoreticului", a cărui lectură conduce la cîteva lămuritoare precizări. Lhote se declară răspicat împotriva legendei pictorului „rumegător", născut în jurul grupului de la Barbizon. Pe calea misterioasă a instinctului creator, teoria e chemată să înscrie indispensabile „puncte de reper". După beția plăsmuirii urmează în chip necesar o ordonatoare luciditate. Pictorul recurge așadar la cuvînt pentru „a-și veni în fire", pentru a intra în posesia conștientă a „descoperirilor sale plastice". E drept, se cere comentariului autentic să se producă *după* actul creator. Întreprins a priori, el devine idee preconceputâ și falsifică desfășurarea înfăptuirii artistice. „Suprema nenorocire — ne avertiza și Leonardo da Vinci — este ca teoria să depășească opera". Cînd însă acest lucru nu se întîmplă, cînd — după cuvîntul lui Vasari — „teoria și practica ajung din întîmplare să fie, în chip fericit, îmbinate în aceeași persoană, nimic nu poate fi mai potrivit vieții și vocației artiștilor".
In definitiv, a interzice unui artist să scrie, echivalează întrucîtva cu a-i interzice să gîndească. Or, — ne asigură Fromentin în deplină cunoștință de cauză — „există în pictor un om care gîndește, și în fiecare din lucrările sale există o concepție". Și dacă admitem că imaginea are — în cîmpul vizualității — aceeași autoritate pe care o are conceptul în cîmpul gîndirii, de ce n-am accepta că și ea, asemeni conceptului, poate fi exprimată prin cuvînt. Orice este, de altfel, reductibil la cuvînt și *perfectibil* prin cuvînt. E

ridicol să facem din el apanajul unei bresle anumite cînd, de fapt, el face parte din definiția speciei noastre. „Artiștii care nu pot deschide gura — spune cu oarecare brutalitate Bazon Brock — sînt doar maimuțe capabile să-și folosească mîinile". Există oameni care nu fac pictură, dar nu există oameni (în afara patologiei) care să nu uzeze de cuvînt. Cuvîntul este însăși marca umanității noastre : el ne dă prilejul de a dirija realul înspre rotunjirea ideii și a-l integra astfel unei noi ordini, a spiritului, care ne aparține în exclusivitate. Căci cuvîntul nu e doar constatativ. El este creator. Comentînd lucrurile, el le *re-înființează* și iată de ce, departe de a încerca să substituie imaginea, sau s-o compromită, el nu face decît să o încununeze. Putem fi siguri că tăcerea imaginii devine cu atît mai prețioasă, cînd în jurul ei cuvîntul își țese muzica.

Pictorii trebuiesc lăsați, prin urmare, să vorbească Desigur, ei nu trebuiesc *obligați* să vorbească. Cînd o fac, îi vom asculta, cînd nu, ne vom mulțumi să privim. Dar să ni se îngăduie atunci și nouă, „celor din afară", să vorbim despre lucrurile pe care le privim și nu pentru a da explicații sau pentru a face clasificări ci, pur și simplu, pentru a ne manifesta, prin cuvînt, disponibilitatea față de forme, pentru a povesti lumii în ce fel formele respective germinează în noi. Tolerînd deci vocația literar-estetică a unor artiști, le cerem și lor să ne-o tolereze pe a noastră. Dacă credem în incapacitatea cuvîntului de a epuiza imaginea, atunci ea este aceeași și în scrierile pictorilor ca și în ale teoreticienilor. Ba, uneori, adoptînd limbajul acestora din urmă, artiștii le preiau și limitele. Etienne Souriau pomenește, în cartea sa „L'Avenir de l'esthétique" despre ideile estetice ale artiștilor ca fiind încă și mai șubrede decît ale esteticienilor, întrucît, în loc să încerce o altă cale de interpretare decît ei, o adoptă pe aceeași, cu singura pretenție de a o parcurge mai bine. Pe de altă parte, dacă credem în cuvînt și îi simțim nevoia, sîntem la fel de îndreptățiți ca și pictorii să îl folosim. Și criticii trebuie lăsați să vorbească. De ce ? De ce să vorbim la infinit — se întreabă René Huyghe în introducerea cărții sale „Dialogue avec le

visibile" — despre ceea ce există numai spre a fi contemplat ? Pentru că nu știm încă să contemplăm lucrurile cu un ochi pur. Pentru că privim încă prin lentila deformatoare a deprinderilor noastre zilnice, a prejudecăților noastre. Cuvîntul vine, în această situație, să regăsească dincolo de „obstacolul rutinei", „drumul lucidității".

Teoria capătă astfel virtuțile unei adevărate instituții de igienă optică. Nu e întîmplător, de altfel, că, în grecește, „theorie" însemna și „viziune", iar în limbajul lui Aristotel, a duce o „viață teoretică" (theoretikós bios) avea sensul lui „a duce o viață de spectator", a face din contemplație unica modalitate de existență. Așadar, cîndva, teoria nu era decît o variantă a privirii, un alt fel de a fi al ei. Căci nici privirea nu e simplă vedere ; e pătrundere, e „vedere cu mintea" (Pliniu), adică teorie. Putem bănui că Cézanne intuia acest sens al cuvîntului cînd spunea : „Totul este — și mai ales în artă — teorie dezvoltată și aplicată în contact cu natura".

Să considerăm, întru acestea, teoriile pictorilor cu toată veneratia, căci ele sînt parte integrantă a ființei și a artei lor. Nici mistica cea mai înaltă nu se poate dispensa de codul unei teologii. Ei bine, Jacques Charpier are dreptate să spună că teologia artiștilor e alcătuită din ideile lor, după cum ritualul lor e meșteșugul. (L'art de la peinture, Seghers, Verniers, 1957, p. 14).

II

Sarcina pe care și-a asumat-o Eric Protter este, în chip vădit, dintre cele mai dificile. Șase secole de pictură nu sînt ușor de adunat într-o antologie. Cum recunoaște autorul însuși „unele omisiuni sînt inevitabile. Și totuși, lectura cărții sale, plină de sugestii adesea neașteptate, ne pune și în fața unor omisiuni, sau vicii de structură pe care avem motive să le considerăm evitabile. Și dacă le vom semnala în rîndurile care urmează, nu o vom face pentru a submina utilitatea lucrării sau pentru a-l discredita pe autor, ci pentru a feri pe cititor de preluarea neprevenită a unor false imagini despre materialul antologat.

Apreciem ca rezonabilă decizia lui Protter de a începe cu Renașterea timpurie și, în egală măsură, apreciem procedeul său de a recomanda personalitatea fiecărui artist prin medalioane critice concise și, de cele mai multe ori, expresive, aparținînd diverșilor specialiști. Nu ne deranjează nici că, mai ales în partea a doua a lucrării, aceste medalioane sînt extrase cu precădere din texte ale unor critici americani care nouă ne sînt mai puțin cunoscuți. Se putea recurge, desigur, la nume mai sonore și, poate, mai autorizate. dar — cel puțin pentru cititorul român — soluția lui Protter nu e lipsită de interes. Altceva este cu adevărat discutabil. Aproape 40 de pictori antologiei sînt englezi și, mai ales, americani. O asemenea selecție ar putea crea o imagine disproporționată asupra locului pe care îl ocupă în istoria picturii post-renascentiste, artiștii din Statele Unite. Protter are e drept, circumstanțe atenuante ; și nu numai de ordin subiectiv (el însuși este american). Centrele de șoc plastic inovator s-au deplasat, într-adevăr, în vremea din urmă, spre America. Și totuși, e puțin straniu să te vezi asaltat de Dickinson, Burchfield, Wyeth, Hasen, Rhoads, ș.a. și să nu găsești nici un rînd din Maurice Denis (foarte important pentru înțelegerea mișcării simboliste, autor al unei influente cărți despre pictură), nici un rînd din Delaunay, fondator al „orfismului" plastic, dispunînd de un remarcabil ascendent în fața lui Paul Klee, nici un rînd din pictorul teoretician André Lhote. Lipsește de asemenea un text din Kirchner, autorul Cronicii Uniunii Artistice „Die Brücke". Din Dali — autor al unor spectaculoase pagini teoretice, e citat foarte puțin ; în schimb, rămîne loc suficient pentru Robert d'Arista. Se putea, de asemenea, selecționa mai abundent din Corot în dauna unui Georges Inness, din Paul Klee în dauna unui Robert Henri, din Braque în dauna unui Bellows. Unele prezențe sînt absolut nejustificabile : Winslow Homer de pildă — cu totul nul din punct de vedere teoretic. Autorul e mai zgîrcit cu Constable decît cu Blake ; acesta din urmă dispune de un spațiu pe care doar antipatica lui infatuare îl poate egala în anvergură. Ne putem de asemenea întreba ce caută Naum Gabo între pictorii acestei antologii. El nu s-a manifestat în primul rînd ca pictor, iar dacă textul său e necesar pentru definirea constructivismului, de ce n-ar fi fost necesar și un text din Breton pentru suprarealism, sau unul din Tristan Tzara pentru dadaism ?

Anumite inadvertențe se pot semnala și în legătură cu epocile mai îndepărtate. Așa de pildă, din scrierile lui Dürer, se puteau alege pasaje mai semnificative, în locul mercantilei sale corespondențe cu Jacob Heller. Iar textul prin care este reprezentat, în cartea lui Protter, Lomazzo e departe de a da vreo indicație despre estetica manierismului. Există în Lomazzo pagini cu mult mai importante. Să mai observăm și palida prezență în spațiul lucrării a pictorilor flamando-olandezi.

Discutabil este și criteriul care pare a fi stat la baza stabilirii succesiunii celei mai firești în care trebuiau așezați artiștii. Eric Protter a ales unul întrucîtva exterior : data nașterii lor. Lipsa unui elementar criteriu stilistic, neglijarea afinităților de școală sau chiar de fond etnic, — duce, uneori, la o înseriere de nume, deconcertantă. Așa, de pildă, triada G. Bellows, Boccioni, Braque. Pe Seurat, sîntem obișnuiți să-l întîlnim, ca neoimpresionist, imediat după impresionism. El lucrează, în definitiv, în prelungirea acestui curent. În antologie, Seurat apare după post-impresioniști (Van Gogh, Gauguin), adică după aceia care procedează mai curînd prin reacție la impresionism decît în prelungirea lui.

Să nu mergem însă cu observațiile pînă la pedanterie. Dincolo de inadvertențele amintite, cartea lui Protter rămîne un foarte bun instrument de lucru. Avem de învățat ceva pînă și din defectele ei. Cît despre calități, ele se vor impune de la bun început cititorului, cu titlu de evidență. Tocmai aceste calități au făcut posibile și sumarele note de lectură care urmează.

III

La început, pictorii tăceau despre pictură, mulțumindu-se — ca să zicem așa — să facă neutre însemnări despre *pictare*. Cu alte cuvinte, nu despre arta de a

picta scriau, ci, despre partea de meserie a acestei arte. În textele lor, se formulează, uneori cu rigori farmaceutice, rețete de lucru, mai mult sau mai puțin eficiente. Scopul era o cît mai iluzionistă reprezentare a naturii, o cît mai reușită aducere în plan a lumii tridimensionale. Evoluția la care vom asista va începe cu acest stadiu pentru ca, încă din Renaștere culminantă, să abandoneze, treptat, problemele de tehnologie pură pentru a aborda fie probleme de estetică elementară, fie, în cele din urmă, probleme de filozofie. Artiștii încetează să se mai intereseze de perfecta reprezentare a lumii. Ceea ce doresc, este să o cunoască. Pentru aceasta, ei vor depăși nivelul, mai curînd derutant, al aparențelor, pentru a-și deschide drum spre cauza primă a fenomenelor, spre *principiul* lor („Vreau să cunosc principiul copacilor" — va spune Delacroix). Ni se arată astfel, că arta contemporană nu e decît apogeul unei tradiții de căutări al căror sens a fost definit încă din Renaștere. Istoria picturii europene nu e decît istoria unei tot mai îndrăznețe transcenderi a naturii înspre un adevăr mai larg și mai adînc decît ea. Mai larg, pentru că include și infinitele complicații ale universului uman. Mai adînc, pentru că dincolo de frumusețea *formelor*, caută *forțele* care le-au generat. Tot mai ambițios, artistul își face un țel din a concura înseși aceste forțe. „Pictorul trebuie să caute *esența lucrurilor*" spunea Tițian. „Pictura — pare să completeze Ridolfi în prima jumătate a secolului al XVII-lea, —este acea idee universală care închide în ea toate lucrurile universului. Și întrucît obiectele naturale, datorită imperfecțiunii materialului lor, sînt pline de defecte, este țelul unic al picturii să le readucă la *starea lor primară*...." (sublinierile ne aparțin). Klee ar fi putut subscrie fără ezitare unui asemenea text. Și nu e puțin lucru să înțelegi că tot ce e mai nou în arta picturii s-a născut nu prin anularea tradiției, — cum se crede — ci prin prelungirea ei pînă la ultimele consecințe. Drumul de la idealul reprezentării fidele la idealul presimțirii *adevărului* („...adevărul este cea mai rară și uneori cea mai frumoasă dintre toate virtuțile" — sună iarăși cuvîntul lui Delacroix)

se desfășoară paralel cu drumul de la autoritatea *tehnicii* picturale (Cennino Cennini vorbea de „arcul de triumf al desenului după natură") la aservirea ei de către o *concepție* anumită despre lume și despre rosturile artei. Încă Vasari, referindu-se la Uccello, manifesta un soi de plictis față de excesul preocupării pentru mijloacele de reprezentare. El explica „maniera seacă" a marelui pictor prin exagerata sa adîncire în studiul perspectivei. Reynolds, cu mult mai tîrziu, își va sfătui discipolii în același spirit : „În loc de a copia pensulația marilor maeștri, copiați-le numai concepțiile". Gauguin nu gîndește altfel cînd, știuta-i impulsivitate, declară : „...detest toată această zarvă în jurul mijloacelor". Iată și „lamento-ul" lui Robert Henri : „Vai ! Anii aceia lungi și plicticoși în care se învață desenul ! Nu trebuie să înveți să exprimi un model, ci să-ți exprimi senzațiile avute în fața lui."

Din ce în ce mai puțin o exprimare a lumii, pictura devine o *expresie de sine*. De la o vreme ea pare a aspira la demnitatea filozofării. Pînă și senzitivul Bonnard consideră că „punctul de pornire al unui tablou este o idee". La fel, Vuillard : „Indiferent la ce am fericirea să lucrez, acel ceva este pentru că există în mine o idee în care cred". „Combin filozofia — spune Klee — cu practica pură a artei mele". Franz Marc e și mai explicit : „Arta este metafizică..." — afirmă el. Diferit ca stil de toți cei citați pînă acum, Max Beckmann e, totuși, de acord cu ei : „Ceea ce vreau să arăt în opera mea este ideea care se ascunde îndărătul așa-numitei realități". Naum Gabor merge pînă la a vorbi de „imagini — concepte", iar pentru Gwathmey, a face artă nu e decît a găsi și a separa adevărul „din complexul de minciuni și subterfugii" în care trăim. Așa stînd lucrurile, Michel Seuphor are dreptate să constate (într-un fragment despre Mondrian) că o operă concepută ca sondaj filozofic „reclamă mai curînd o contemplare intelectuală decît vizuală". De altfel, secolul XX cunoaște fenomenul fără precedent al unei adevărate inflații de scrieri teoretice semnate de artiști. Și cum să credem că civilizația contemporană este, cu adevărat, „o civilizație a imaginii", cînd pictorii, furnizorii noștri de

Apreciem ca rezonabilă decizia lui Protter de a începe cu Renașterea timpurie și, în egală măsură, apreciem procedeul său de a recomanda personalitatea fiecărui artist prin medalioane critice concise și, de cele mai multe ori, expresive, aparținînd diverșilor specialiști. Nu ne deranjează nici că, mai ales în partea a doua a lucrării, aceste medalioane sînt extrase cu precădere din texte ale unor critici americani care nouă ne sînt mai puțin cunoscuți. Se putea recurge, desigur, la nume mai sonore și, poate, mai autorizate. dar — cel puțin pentru cititorul român — soluția lui Protter nu e lipsită de interes. Altceva este cu adevărat discutabil. Aproape 40 de pictori antologiei sînt englezi și, mai ales, americani. O asemenea selecție ar putea crea o imagine disproporționată asupra locului pe care îl ocupă în istoria picturii post-renascentiste, artiștii din Statele Unite. Protter are e drept, circumstanțe atenuante ; și nu numai de ordin subiectiv (el însuși este american). Centrele de șoc plastic inovator s-au deplasat, într-adevăr, în vremea din urmă, spre America. Și totuși, e puțin straniu să te vezi asaltat de Dickinson, Burchfield, Wyeth, Hasen, Rhoads, ș.a. și să nu găsești nici un rînd din Maurice Denis (foarte important pentru înțelegerea mișcării simboliste, autor al unei influente cărți despre pictură), nici un rînd din Delaunay, fondator al „orfismului" plastic, dispunînd de un remarcabil ascendent în fața lui Paul Klee, nici un rînd din pictorul teoretician André Lhote. Lipsește de asemenea un text din Kirchner, autorul Cronicii Uniunii Artistice „Die Brücke". Din Dali — autor al unor spectaculoase pagini teoretice, e citat foarte puțin ; în schimb, rămîne loc suficient pentru Robert d'Arista. Se putea, de asemenea, selecționa mai abundent din Corot în dauna unui Georges Inness, din Paul Klee în dauna unui Robert Henri, din Braque în dauna unui Bellows. Unele prezențe sînt absolut nejustificabile : Winslow Homer de pildă — cu totul nul din punct de vedere teoretic. Autorul e mai zgîrcit cu Constable decît cu Blake ; acesta din urmă dispune de un spațiu pe care doar antipatica lui infatuare îl poate egala în anvergură. Ne putem de asemenea întreba ce caută Naum Gabo între pictorii acestei antologii. El nu s-a manifestat în primul rînd ca pictor, iar dacă textul său e necesar pentru definirea constructivismului, de ce n-ar fi fost necesar și un text din Breton pentru suprarealism, sau unul din Tristan Tzara pentru dadaism ?

Anumite inadvertențe se pot semnala și în legătură cu epocile mai îndepărtate. Așa de pildă, din scrierile lui Dürer, se puteau alege pasaje mai semnificative, în locul mercantilei sale corespondențe cu Jacob Heller. Iar textul prin care este reprezentat, în cartea lui Protter, Lomazzo e departe de a da vreo indicație despre estetica manierismului. Există în Lomazzo pagini cu mult mai importante. Să mai observăm și palida prezență în spațiul lucrării a pictorilor flamando-olandezi.

Discutabil este și criteriul care pare a fi stat la baza stabilirii succesiunii celei mai firești în care trebuiau așezați artiștii. Eric Protter a ales unul întrucîtva exterior : data nașterii lor. Lipsa unui elementar criteriu stilistic, neglijarea afinităților de școală sau chiar de fond etnic, — duce, uneori, la o înseriere de nume, deconcertantă. Așa, de pildă, triada G. Bellows, Boccioni, Braque. Pe Seurat, sîntem obișnuiți să-l întîlnim, ca neoimpresionist, imediat după impresionism. El lucrează, în definitiv, în prelungirea acestui curent. În antologie, Seurat apare după post-impresioniști (Van Gogh, Gauguin), adică după aceia care procedează mai curînd prin reacție la impresionism decît în prelungirea lui.

Să nu mergem însă cu observațiile pînă la pedanterie. Dincolo de inadvertențele amintite, cartea lui Protter rămîne un foarte bun instrument de lucru. Avem de învățat ceva pînă și din defectele ei. Cît despre calități, ele se vor impune de la bun început cititorului, cu titlu de evidență. Tocmai aceste calități au făcut posibile și sumarele note de lectură care urmează.

III

La început, pictorii tăceau despre pictură, mulțumindu-se — ca să zicem așa — să facă neutre însemnări despre *pictare*. Cu alte cuvinte, nu despre arta de a

picta scriau, ci, despre partea de meserie a acestei arte. În textele lor, se formulează, uneori cu rigori farmaceutice, rețete de lucru, mai mult sau mai puțin eficiente. Scopul era o cît mai iluzionistă reprezentare a naturii, o cît mai reușită aducere în plan a lumii tridimensionale. Evoluția la care vom asista va începe cu acest stadiu pentru ca, încă din Renașterea culminantă, să abandoneze, treptat, problemele de tehnologie pură pentru a aborda fie probleme de estetică elementară, fie, în cele din urmă, probleme de filozofie. Artiștii încetează să se mai intereseze de perfecta reprezentare a lumii. Ceea ce doresc, este să o cunoască. Pentru aceasta, ei vor depăși nivelul, mai curînd derutant, al aparențelor, pentru a-și deschide drum spre cauza primă a fenomenelor, spre *principiul* lor („Vreau să cunosc principiul copacilor" — va spune Delacroix). Ni se arată astfel, că arta contemporană nu e decît apogeul unei tradiții de căutări al căror sens a fost definit încă din Renaștere. Istoria picturii europene nu e decît istoria unei tot mai îndrăznețe transcenderi a naturii înspre un adevăr mai larg și mai adînc decît ea. Mai larg, pentru că include și infinitele complicații ale universului uman. Mai adînc, pentru că dincolo de frumusețea *formelor*, caută *forțele* care le-au generat. Tot mai ambițios, artistul își face un țel din a concura înseși aceste forțe. „Pictorul trebuie să caute *esența lucrurilor*" spunea Tițian. „Pictura — pare să completeze Ridolfi în prima jumătate a secolului al XVII-lea, —este acea idee universală care închide în ea toate lucrurile universului. Și întrucît obiectele naturale, datorită imperfecțiunii materialului lor, sînt pline de defecte, este țelul unic al picturii să le readucă la *starea lor primară*...." (sublinierile ne aparțin). Klee ar fi putut subscrie fără ezitare unui asemenea text. Și nu e puțin lucru să înțelegi că tot ce e mai nou în arta picturii s-a născut nu prin anularea tradiției, — cum se crede — ci prin prelungirea ei pînă la ultimele consecințe. Drumul de la idealul reprezentării fidele la idealul presimțirii *adevărului* („...adevărul este cea mai rară și uneori cea mai frumoasă dintre toate virtuțile" — sună iarăși cuvîntul lui Delacroix)

se desfășoară paralel cu drumul de la autoritatea *tehnicii* picturale (Cennino Cennini vorbea de „arcul de triumf al desenului după natură") la aservirea ei de către o *concepție* anumită despre lume și despre rosturile artei. Încă Vasari, referindu-se la Uccello, manifesta un soi de plictis față de excesul preocupării pentru mijloacele de reprezentare. El explica „maniera seacă" a marelui pictor prin exagerata sa adîncire în studiul perspectivei. Reynolds, cu mult mai tîrziu, își va sfătui discipolii în același spirit : „În loc de a copia pensulația marilor maeștri, copiați-le numai concepțiile". Gauguin nu gîndește altfel cînd, știuta-i impulsivitate, declară : „...detest toată această zarvă în jurul mijloacelor". Iată și „lamento-ul" lui Robert Henri : „Vai ! Anii aceia lungi și plicticoși în care se învață desenul ! Nu trebuie să înveți să exprimi un model, ci să-ți exprimi senzațiile avute în fața lui."

Din ce în ce mai puțin o exprimare a lumii, pictura devine o *expresie de sine*. De la o vreme ea pare a aspira la demnitatea filozofării. Pînă și senzitivul Bonnard consideră că „punctul de pornire al unui tablou este o idee". La fel, Vuillard : „Indiferent la ce am fericirea să lucrez, acel ceva este pentru că există în mine o idee în care cred". „Combin filozofia — spune Klee — cu practica pură a artei mele". Franz Marc e și mai explicit : „Arta este metafizică..." — afirmă el. Diferit ca stil de toți cei citați pînă acum, Max Beckmann e, totuși, de acord cu ei : „Ceea ce vreau să arăt în opera mea este ideea care se ascunde îndărătul așa-numitei realități". Naum Gabor merge pînă la a vorbi de „imagini — concepte", iar pentru Gwathmey, a face artă nu e decît a găsi și a separa adevărul „din complexul de minciuni și subterfugii" în care trăim. Așa stînd lucrurile, Michel Seuphor are dreptate să constate (într-un fragment despre Mondrian) că o operă concepută ca sondaj filozofic „reclamă mai curînd o contemplare intelectuală decît vizuală". De altfel, secolul XX cunoaște fenomenul fără precedent al unei adevărate inflații de scrieri teoretice semnate de artiști. Și cum să credem că civilizația contemporană este, cu adevărat, „o civilizație a imaginii", cînd pictorii, furnizorii noștri de

imagini, fac adevărate pasiuni pentru cuvînt ? Niciodată ca în epoca noastră nu s-a scris atîta despre artă și niciodată artiștii înșiși n-au fost mai vorbăreți...

Și totuși, calea artei nu este aceeași cu a filozofiei, chiar dacă are același sens. Cunoașterea instituită de ea e de tipul simpatiei cu lucrurile și nicidecum de tipul raționamentului. În această privință, este impresionant să constați, — parcurgînd antologia lui Protter — continuitatea cultului pentru *emoție* de la Leonardo pînă la Miro. Tițian, Poussin, Delacroix, Cézanne, Hodler, Kandinsky, Feininger, Picasso, Kline, toți sfîrșesc prin a celebra ideea nu în „castelul de gheață al gîndirii", ci în templul supremei emotivități. În felul acesta, arta își păstrează autonomia față de celelalte preocupări spirituale ale omenirii.

Cît despre evoluția ei viitoare, cine ar putea face pronosticuri ? Vor rămîne artiștii la convingerea că drumul spre adevăr exclude respectul pentru litera realului ? Nu vor descoperi cumva că revelația celor nevăzute se naște prin nesfîrșita aprofundare a celor văzute ? La mulți dintre ei, un anumit dor de realitatea concretă începe să se facă simțit. Siqueiros întrevede zorile unui nou clasicism către care noul realism este o necesară etapă. „Cred că oamenii vor fi totdeauna dornici să vadă o artă care se ocupă de formele naturii..." e de părere Ph. Evergood. Peter Blume mărturisește și el : „Mi-ar place să văd iluzia, iluzia spațiului, texturii și realității reinstaurate din nou ca încă unul din misterele artei picturale care o fac într-adevăr unică". „Un tablou fără nici un scop reprezentațional — spune Juan Gris — este întotdeauna, după părerea mea, un exercițiu tehnic incomplet, căci unicul țel al oricărei picturi este să dobîndească reprezentarea". Și, în sfîrșit, ne sfătuiește veteranul Picasso : „Trebuie întotdeauna să-ți arunci din cînd în cînd privirea asupra vieții reale".

Oricum, binomul figurativ — non-figurativ e tot mai acut resimțit ca relativ. Pasaje din Mondrian, Motherwell, Beckmann, Picasso, de Kooning, ș.a. ne-o demonstrează. „Există — observă acesta din urmă — tot atîția naturaliști printre pictorii abstracție cîți pictori abstracți există în așa numita școală tematică".

Tot de Kooning face și o tulburătoare mărturisire, în a cărei umbră ne aflăm, cîteodată, cu toții : „...uneori trec prin perioade de adevărată disperare, îmi privesc tabloul și-mi spun : Ce naiba fac ? S-o iau iarăși de la capăt ? Care capăt ?" Drama acestei teribile dileme este, în definitiv, drama civilizației contemporane. Iar cînd vezi o glorioasă procesiune de pictori zbătîndu-se în implacabila ei rețea, ai, pentru o clipă, sentimentul ciudat că față de frămîntarea subterană a textelor lor, speculațiile pretențioase ale esteticienilor „en titre" nu sînt decît simple divagații...

ANDREI PLEȘU

INTRODUCERE

De la un capăt la altul al istoriei picturii, criticul de artă s-a făcut întotdeauna simțit, într-un fel sau altul, prin prezența sa constantă și proeminentă ca și prin capacitatea sa de a scrie o proză inteligentă și mușcătoare. Acest mijlocitor al lumii artistice a dobîndit o situație influentă și puternică față de marele public și de colecționari care este cu totul nepotrivită funcției sale.

Întrucît critica de artă constituie din punct de vedere istoric o parte din lumea artei și întrucît astăzi ea este un factor deosebit de influent, ar fi poate atît util cît și interesant să ne oprim un moment asupra importanței sale reale în interiorul acelui cadru deosebit — determinat de pictor și de opera sa.

Cu data de 3 august 1855 găsim în jurnalul lui Delacroix următoarea însemnare : „M-am dus să văd expoziția lui Courbet : a micșorat taxa de intrare la zece cenți. Am stat acolo singur aproape un ceas și am constatat că tabloul pe care l-au refuzat este o capodoperă ; pur și simplu nu m-am putut smulge de lîngă el... Au refuzat una din cele mai singulare lucrări ale epocii, dar un flăcău vajnic cum e Courbet n-o să se descurajeze pentru o nimica toată".

Astăzi, *Atelierul* — tabloul la care se referea Delacroix — este aproape unanim aclamat ca o pictură mare. Firește nu este nimic extraordinar în această situație : să ne gîndim numai la Cézanne, căruia în timpul vieții i s-au refuzat sistematic deschiderea

expozițiilor sale la Paris iar astăzi este aclamat nu numai ca un „maestru", ci ca „pictorul care a exercitat cea mai mare influență asupra întregii arte moderne".

Dar deși o astfel de recunoaștere întîrziată pare să fie una din realitățile universului picturii, observatorul interesat nu poate decît să se întrebe nedumerit de ce un număr atît de mare de opere de artă importante sînt la început complet contestate în vreme ce atîtea lucrări inferioare dobîndesc un succes imediat care însă, cu trecerea timpului, se destramă.

Un răspuns ne este furnizat de Sir Joshua Reynolds în discursul său din 10 decembrie 1772 adresat studenților de la Academia regală. El a spus : „Fiți tot atît de selectivi în privința celor pe care vă străduiți să-i mulțumiți ca în privința celor pe care vă străduiți să-i imitați... Este cert că stilul cel mai puțin elevat este și cel mai popular, întrucît se încadrează în limitele ignoranței înseși ; și cei mai vulgari vor fi întotdeauna satisfăcuți de ceea ce este natural, în sensul îngust și greșit înțeles al cuvîntului...

În timp ce exercită asemenea efecte admirabile ca alimentarea circulației și evidențierea geniului, expozițiile noastre prezintă de asemenea și tendința dăunătoare, de a seduce pictorul stîrnind în el ambiția lipsită de discernămînt de a fi pe placul mulțimii pestrițe care le vizitează".

La 15 martie 1855 Delacroix făcea o observație similară privitor la gustul oamenilor obișnuiți, adaugînd cu pertinență : „....doar oamenii din branșă, artiștii sau cei care sînt considerați oameni superiori nu au nici o scuză atunci cînd dovedesc atîta lașitate, îmbrățișînd asemenea inepții".

Pentru cine a studiat istoria artei, devine limpede că gusturile și standardele oficiale, într-o formă sau alta — standarde ce au la bază academiile, religia, politica guvernamentală sau personală — au precumpănit întotdeauna. S-ar putea conchide că opera unui pictor nu este niciodată examinată în lumina care ar trebui dacă se urmărește prin aceasta recunoașterea sensului și valorii reale.

Că nici măcar o încercare onestă și bine definită din punct de vedere academic de a-i judeca pe artiști

nu este sortită decît eșecului ne-o dovedește diagrama prin care eminentul istoric francez al artelor din secolul al XVII-lea, Roger de Piles, a încercat să compare cincizeci și șapte de pictori de seamă.

În modul cel mai logic cu putință, de Piles a împărțit pictura în patru zone distincte : *compoziția, desenul, culoarea* și *expresia*. El a definit *expresia* ca fiind „gîndirea generală sau înțelegerea" și nu doar „caracterul unui anumit obiect". El a explicat *compoziția* ca fiind alcătuită din două elemente la fel de importante — invenția și dispoziția ; un pictor ar putea fi astfel un inventator minunat, lipsindu-i totuși îndemînarea de a executa aceste invenții într-o manieră ireproșabilă. Atribuind cîte 20 de puncte fiecărei categorii de Piles a obținut acest ingenios tabel comparativ :

65 : Rafael, Rubens
58 : Carraccii, Domenichino
56 : Le Brun
55 : Van Dyck, Vanius
53 : Poussin, Correggio
52 : Tițian
50 : Rembrandt
49 : Tintoretto, Leonardo da Vinci, G. Romano, Le Sueur
48 : Holbein, Pietro da Cortona
47 : Vanius
46 : T. Zuccaro, Teniers, Primaticcio
45 : Andrea del Sarto, Barocci
44 : Albani, Sebastiano del Piombo, C. Veronese, Perino del Vega, Pordenone, Fra Salviata
42 : Guercino, Lanfranco, P. da Caravaggio
41 : Diepenbeeck, G. Palma
40 : Daniele da Volterra, J. Jordaens, L. Jordaens
39 : Giorgione, F. Zuccaro
37 : G. da Udine, Parmigianino
36 : Dürer
34 : Reni
33 : Michelangelo, Murillo
32 : P. Testa
31 : Bassano, Pourbus
30 : Bourdon, P. Perugino
28 : Josepin, Caravaggio
27 : V. Palma
24 : Bellini, Lucas van Leyden
23 : Fra Penni

De ar fi să alcătuim o asemenea listă astăzi fără îndoială că Giorgione, Dürer, Michelangelo, Caravaggio, Lucas van Leyden și alții s-ar clasifica cu totul

altfel. De fapt este amuzant și de neconceput pentru noi să ne gîndim la Dürer, Michelangelo și Lucas van Leyden realizînd respectiv 36, 33 și 24 de puncte, în timp ce de Brun și Vanius să acumuleze 56 și 55 de puncte. Și aceasta nu pentru a-l ridiculiza pe Roger de Piles. El a fost un fin și competent istoric al artelor. Am inclus această diagramă[1] pentru a demonstra că este virtualmente imposibil la un moment dat, oricare ar fi acesta, să se evalueze cu acuratețe sau concludent artiști de la a căror moarte nu a trecut cel puțin un secol.

În general tot ceea ce sincer poate spera un critic să realizeze este să explice publicului ce anume pare un artist că încearcă să facă și asupra modului în care arta sa se raportează la restul lumii. În mod special, criticul poate indica eșecul sau izbînda structurală a unor tablouri luate în parte. Dar a-i atribui unui pictor contemporan, indiferent cine ar fi el, un loc (important sau nu) în istorie, dovedește atît un fapt specios cît și aroganță.

Din nefericire, în epoca noastră o astfel de critică obscurantistă este nu numai precumpănitoare ci și agresivă. Poate pentru că lumea noastră a devenit mică, iar psihicul nostru a fost zdruncinat de o epocă explozivă, poate pentru că motivările și emoțiile noastre interioare au fost cercetate și răscercetate și nu ne place ceea ce vedem în noi înșine și în alți oameni — poate condiția secolului al douăzecelea este responsabilă pentru dezorientarea criticului cu privire la rolul său și pentru faptul că și-a pierdut cu desăvîrșire demnitatea. În mod paradoxal, el și-a subminat obligația de a rezista propriilor sale prejudecăți într-o epocă de experimentalism artistic atît de complex și de cuprinzător încît se cere din partea lui o obiectivitate încă și mai mare. El și-a pierdut facilitatea de a se expune expresiei unei picturi, și în locul acestei disponibilități, o explorează formulînd cerințe personale, înțelegînd numai ceea ce dorește să înțeleagă. Pentru a fi primit favorabil, pictorul tre-

[1] Bazată pe compilația lui Roger de Piles așa cum este redată în lucrarea lui Elizabeth G. Holt, *A Documentary History of Art* (Princeton, 1951).

buie să picteze așa cum i-o cere criticul, sau cel puțin trebuie să-i ofere criticului o cantitate oarecare de identificare emotivă personală. În această stare semi paranoică criticul se despoaie complet de orice responsabilitate atît față de artist cît și față de public.

În ultimii șaizeci de ani lumea a fost invadată de cele mai felurite modalități de a picta, una succedînd rapid celeilalte, cum bunăoară : impresionismul, post-impresionismul, cubismul, futurismul, expresionismul, pictura constructivistă, dadaismul, suprarealismul, realismul social, realismul magic, expresionismul abstract, arta pop. Pe măsură ce fiecare din aceste manifestări apare la orizont, criticul buimăcit fie că poartă o bătălie în ultima linie de rezistență de partea artei dominante, fie că sare pe estrada avangărzii și proclamă cu voce tare că tocmai a recunoscut, sau chiar a „descoperit" *arta nouă*. Adevărata dificultate începe totuși, cînd o artă „și mai nouă" își face apariția înainte ca precedenta să-și fi încheiat cursul. Ne putem lesne imagina întrunirile Comitetului redacțional de la revistele de artă influente, care trebuie să semene cu ședințele de redactare a platformei din cadrul convențiilor partidelor noastre politice. Compromisuri jenante sînt fără îndoială încropite cu cel puțin tot atîta sinceritate ca cea invocată la redactarea platformei comune privind drepturile civile pe care politicienii din Sud și cei din Nord se pot afla laolaltă o bucată de vreme.

Dar acest joc comercial este cu totul lipsit de importanță pentru arta însăși. Criticul va continua să-l eticheteze pe artist după criterii care-i aparțin, iar artistul va continua să-l ignoreze pe critic pentru ca să creeze. Vorbele lui Courbet „Nu pot exista școli : există numai pictori" au tot atîta valabilitate astăzi cîtă au avut în trecut și vor avea în viitor.

Rockland, Maine
iulie 1963

...Am cincizeci de ani și am trăit întotdeauna ca un om liber ; permiteți-mi să rămîn astfel cîte zile voi avea de trăit ; pentru ca atunci cînd nu voi mai fi, să se poată spune despre mine : „El n-a aparținut nici unei școli, nici unei biserici, nici unei instituții, nici unei academii – și mai ales nici unui regim, afară de regimul libertății".

GUSTAVE COURBET (1870)

..Trebuie să te situezi pe propia ta poziție cu deosebită claritate și să nu-ți pese de ce spun criticii. Ceea ce spun ei este cu totul lipsit de importanță. În ciuda tuturor dorințelor lor ei nu pot ține în loc desfășurarea lucrurilor. Un pictor nu este niciodată înțeles, în cel mai fericit caz el este acceptat.

GEORGES BRAQUE (1954)

CENNINO CENNINI (c. 1365 – c. 1440)

Pentru prima oară din antichitate, fantezia artistică este recunoscută ; cînd însoțește dexteritatea tehnică, aceasta, spune Cennino, dă posibilitate artistului să reprezinte drept realitate ceva care este o imitație a naturii.

ELISABETH G. HOLT

Cerințe de bază pentru a deveni artist

Și-acum, tu cel ce ai mintea nobilă și iubești această profesiune, vino de îndată înspre artă și acceptă aceste precepte : entuziasmul (dragostea), veneraţia, supunerea și perseverența. De îndată ce ai posibilitatea, așază-te sub îndrumarea unui maestru, și să rămîi la el cît mai mult timp cu putință.

Cum trebuie deprinsă arta picturii

Află că pictura nu poate fi învățată într-un timp mai scurt decît atîta : În primul rînd, trebuie să studiezi desenul pe plăci cel puțin vreme de un an[1]. Apoi trebuie să rămîi cu un maestru la atelier — un maestru care se pricepe să lucreze în toate compartimentele artei. Trebuie să începi cu mojaratul culorilor ; să înveți să scazi prin fierbere cleiurile ; să dobîndești tehnica aplicării grundurilor pe panouri, și să lucrezi în relief pe ele ; trebuie să înveți să le lustruiești și să le poleiești ; și cum se gravează bine. Aceasta îți va lua șase ani. Apoi trebuie să exersezi coloritul ; să împodobești cu substanțe corozive ; să faci pînze de aur ; și să dobîndești ușurința de a picta pereți. Asta îți va mai lua încă pe puțin șase ani. Dar în

[1]. În vremurile acelea, primul an reprezenta doar o perioadă de încercare. Dacă maestrul era satisfăcut de ucenicul său la capătul primului an, învățăcelul era apoi legat de el pentru o perioadă de cel puțin doisprezece ani.

tot acest răstimp trebuie să desenezi fără întrerupere, atît în zilele de sărbătoare cît și în cele lucrătoare. În felul acesta, printr-o îndelungată obișnuință, buna practică devine o a doua natură. Dacă îți faci alte obiceiuri, nu poți spera niciodată să atingi perfecțiunea. Există mulți care spun că au deprins arta fără ca să fi fost vreodată în tovărășia unui maestru. Nu-i crede. Dacă nu vei face practică la un maestru, niciodată nu vei fi bun de nimic, chiar dacă vei studia zi și noapte.

Trebuie să desenezi mereu după natură

Amintește-ți că cea mai perfectă călăuză ce-ți stă la dispoziție, și cea mai bună cîrmă, este arcul triumfal al desenului după natură. Este un model mai bun ca oricare altul, și, cu o inimă cutezătoare, te poți întotdeauna încrede în el, mai ales cînd începi să capeți o oarecare judecată în ceea ce privește arta reprezentării. Și, fără excepție, desenează ceva în fiecare zi ; căci chiar dacă desenezi numai puțin, te vei menține într-o formă bună.

Care sînt culorile naturale și cum se macină negrul

Află că sînt șapte culori naturale din care negrul, roșul, galbenul și verdele sînt de natură pămîntoasă, în timp ce albul, albastrul, ultramarinul sau albastrul della magna și galbenul de Neapole sînt de asemenea culori naturale, dar necesită un sprijin artificial.
Pentru a măcina pigmentul negru cum trebuie, se folosește o placă de porfir, care este dur și rezistent. Alte pietre folosite la mojarări cum sînt serpentina sau marmura sînt prea moi. O placă de porfir foarte slab colorată și una care nu este prea tare lustruită sînt exact ceea ce trebuie. Trebuie să fie un pătrat cu latura de o jumătate de cot. Se ia apoi o altă piatră

de porfir care să aibă jumătate din dimensiunile primei. Trebuie să fie plată dedesubt şi alungită deasupra, de foma unui castronaş, putînd să o prinzi bine în mînă astfel încît să-i controlezi mişcările. Se ia apoi o cantitate de negru (sau de orice altă culoare) cam de dimensiunea unei nuci, se aşază pe placă, şi cu piatra ce o ţii în mînă se sfarămă pigmentul în bucăţele mici. Se pune puţină apă curată, fie de rîu, fie dintr-o fîntînă sau dintr-un puţ, peste culoare şi se freacă bine o jumătate de oră, o oră sau cît de mult poftești. Dar află că dacă ar fi să o macini timp de un an, culoarea s-ar face mai neagră şi mai bună. Cînd ai termina cu mojaratul, ia o placă de lemn cu granulaţia fină, lată de trei degete şi cu una din muchii ca la un cuţit. Cu această lamă răzuie piatra şi strînge culoarea cu grijă. Menţine-o lichidă şi nu prea uscată aşa încît să poată să curgă uşor pe piatră ca să o poţi măcina temeinic şi să o poţi aduna pe toată. Pune-o apoi într-un vas mic şi toarnă peste ea apă curată pînă ce se umple vasul. În acest mod păstreaz-o mereu moale şi fereşte-o bine de praf şi de orice alt rău.

Cum se colorează un mort

Vom vorbi acum de pictarea unui mort, adică de pictarea feţei sau trupului, sau oricărei alte părţi goale ce poate fi vizibilă. Procedeul este acelaşi ca în cazul unui panou sau a unui perete, cu deosebirea că pe un perete nu ai nevoie să aşterni mai întîi o tentă de grund de *verda-terra*. Este suficient să se aplice semitente între lumini şi umbre. Dar pe un panou trebuie să o aplici în felul obişnuit cum se prescrie pentru coloritul unei feţe vii şi de asemenea să o umbreşti în acelaşi mod cu *verdaccio*. Nu trebuie să folosiţi nici un fel de tente purpurii, deoarece morţii nu au culoare. Dar ia puţin ocru folosit la cele trei gradaţii de culoare pentru carnaţie, amestecat cu alb,

şi temperat în felul obişnuit, aplicînd fiecare tentă la locul ei şi îndulcindu-le prin întrepătrunderi între ele, atît pe faţă cît şi pe corp. Şi în acelaşi fel, cînd ai acoperit aproape întreg spaţiul, fă-ţi tenta încă şi mai luminoasă, cea mai deschisă de carnaţie reducînd-o la albul pur pentru porţiunile cele mai luminate. Trasează apoi contururile cu sepia închisă la culoare, amestecată cu puţin negru, care poartă denumirea de *sanguigno*. Pictează părul în acelaşi fel, dar nu aşa încît să pară viu, ci mort, folosind mai multe umbre de *verdaccio*. Pe panouri pictează în acelaşi fel. Şi de asemenea pictează oasele creştinilor sau ale fiinţelor raţionale cu aceeaşi culoare ca cea pentru carnaţie.

Din *Il libro dell'arte*, de Cennini

LEON BATTISTA ALBERTI (cca. 1404–1472)

S-a constatat că atunci cînd este despărţită de practică, teoria devine, în mare măsură, neputincioasă ; dar cînd teoria şi practica ajung din întîmplare să fie în chip fericit îmbinate în aceeaşi persoană, nimic nu poate fi mai potrivit vieţii şi vocaţiei artiştilor... Că acesta este adevărul se poate vedea limpede în pilda oferită de Leon Battista Alberti.

VASARI

Despre culori

Mi se pare limpede să afirm că toate culorile depind de lumină, fiindcă orice culoare pusă în întuneric nu mai este aceeaşi cu cea pusă în lumină. Umbra face culoarea întunecată, iar lumina înseninează tot ce atinge. Filozofii spun că nimic nu se poate vedea dacă nu este luminat şi colorat : deci, atunci cînd se arată, culorile sînt foarte înrudite cu luminile, iar cît este de mare înrudirea convingeţi-vă singuri, deoarece dacă lipseşte lumina, lipsesc culorile, iar revenind lumina revin şi culorile.

Să vorbim mai întîi despre culori, apoi să cercetăm cum se schimbă ele sub influenţa luminii. Să vorbim aşadar ca un pictor[1].

Prin amestecul culorilor se nasc infinite alte culori, dar culorile adevărate sînt numai patru, atîtea cîte sînt şi elementele naturii, patru, iar din ele se pot naşte, mereu şi mereu, altele. Să spunem că roşul este culoarea focului, că albastrul ceresc este al aerului, că verdele este culoarea apei şi plumburiul şi cenuşiul, culoarea pămîntului. Celelalte culori, ca jaspul şi porfirul, nu sînt decît amestecul acestora. Aşadar, patru sînt felurile de culori şi fiecare din ele îşi capătă distincţia după cum sînt mai întunecate sau mai luminate, mai negre sau mai albe, numărul lor fiind aproape nelimitat. Vedem frunzele verzi pierzîndu-şi din ce în ce mai mult culoarea, pînă la totala lor decolorare. Tot astfel în aer, către orizont, vedem apărînd un nor alburiu, apoi dispărînd încetul cu încetul. În trandafiri remarcăm uneori multă purpură, unii se aseamănă cu obrajii fetelor, alţii, în sfîrşit, cu fildeşul. Tot astfel şi pămîntul, variind între alb şi negru, creează o infinitate de culori.

Deci amestecul cu culoarea albă nu schimbă felul culorilor, ci face din ele culori de bază. Culoarea neagră are, şi ea, tot atîta putere, creînd, prin combinaţiile cu ea, nesfîrşite culori de bază. Culorile alterate se văd la umbră : intensificîndu-se umbra, culorile se intensifică şi ele, iar pe de altă parte. mărindu-se lumina, culorile devin mai deschise şi mai limpezi. De aceea, putem sugera pictorilor că albul şi negrul nu sînt culori adevărate, ci sînt alterarea altor culori, totuşi, pictorul nu găseşte nici o altă culoare, cu care să reprezinte ultima strălucire a luminii, decît albul, iar pe de altă parte numai negrul poate să imite întunericul. Trebuie să mai ţinem seama de faptul că

[1] Adică, nu cu argumente filozofice.

niciodată nu vom găsi alb sau ngru, care să nu depindă de cele patru culori elementare.

Despre cele trei părţi constitutive ale picturii

Pictura se împarte în trei, diviziune împrumutată de la natură. Dacă pictura se străduie să reprezinte lucruri văzute, să notăm şi noi tot ceea ce vedem. La început, privind un lucru, putem afirma că acest lucru ocupă în spaţiu un loc.

Pictorul, înscriind acest loc, va spune că, printr-o linie trasă pe marginea lui, va realiza o circumscriere.

Apoi, privind din nou locul, vedem că mai multe suprafeţe ale unui lucru expus se leagă firesc una de alta, iar artistul, însemnîndu-le, va spune că face o compoziţie.

În sfîrşit, determinînd şi mai clar culorile şi însuşirile suprafeţelor, pe care le reprezentăm, şi văzînd că orice diferenţă se naşte din lumini, putem să numim această operaţie recepţia luminilor.

Deci pictura se compune din circumscriere, compoziţie şi recepţie de lumini. Urmează să spunem cîte ceva despre fiecare în parte.

Mai întîi despre circumscriere. Aceasta va fi, în pictură, determinarea marginii. Mulţi spun că Parrasios, pictorul despre care Xenofon afirma că discuta cu Socrate, ar fi fost un artist foarte priceput, fiindcă studia cu multă rîvnă linia conturului. Eu cred că în circumscriere trebuie să respectăm faptul că ea este constituită din linii foarte subţiri, atît de subţiri de parcă s-ar sustrage pînă şi vederii noastre. În desenarea lor era maestru şi Apelle, căci obişnuia să le studieze împreună cu Protogene. Astfel, circumscrierea nu este altceva decît desenul conturului, dacă va fi făcut cu o linie prea uşoară, nu va arăta că este marginea unei suprafeţe, ci o simplă fisură şi eu aş dori ca noi să nu înscriem deocamdată altceva decît linia marginală. În această operaţie trebuie mult exerciţiu. Nici

o compoziție și nici o recepție de lumini nu va fi reușită, dacă nu vom avea dinainte o bună circumscriere. Și nu rareori vedem că o bună circumscriere, adică un bun desen, este foarte plăcută prin ea însăși, și atît...

Terminînd discuția noastră despre circumscriere, adică despre felul cum se face un desen, ne rămîne să spunem ce este compoziția. Ea este rațiunea de a picta, îmbinînd în pictură părțile lucrurilor văzute laolaltă. Pentru un pictor, este o adevărată caznă să zugrăvească un colos; compoziția aduce în schimb mai multă glorie unui pictor. O parte din compoziție sînt corpurile, o parte din corpuri sînt membrele și o parte din membre, suprafața. De primă importanță este așadar suprafața. Din compoziția suprafeței se naște și grația corpurilor, numită frumusețe... Așadar, în compoziția de suprafețe se caută grația și frumusețea lucrurilor; pentru cine vrea să le respecte, calea cea mai potrivită pentru a le afla, după mine, este aceea dovedită de natură, arătînd în acest fel că natura, artista minunată a lucrurilor, știe să compună frumos suprafețele corpurilor; ca să o imităm, trebuie să ne gîndim continuu și să fim cu băgare de seamă la vălul despre care am vorbit mai sus. Iar cînd vrem să demonstrăm ceea ce am înțeles de la natură, mai întîi să precizăm unde fixăm locul nostru prin linii...

Urmează să facem cîteva afirmații despre membre. Trebuie să spunem de la început că este bine ca membrele să se armonizeze frumos între ele. Vor fi armonioase atunci cînd atît prin mărimea lor cît și prin rolul pe care-l au, și prin felul lor, prin culoare și alte asemenea lucruri, vor reda frumosul; deoarece, dacă într-o pictură, capul este prea mare și pieptul mic, mîna lungă și piciorul umflat, sau corpul exagerat, fără îndoială că această compoziție va fi urîtă la vedere...

Deci luînd în considerație un membru, trebuie ca acesta să fie în armonie cu toate celelalte, în

așa fel încît nici unul din ele să nu se deosebească în lungime sau în lățime. Apoi trebuie să-i dăm rolul pe care știm că el îl deține în corpul lui. Celui ce aleargă îi stă bine, desigur, să nu miște mîinile mai puțin decît picioarele, după cum vreau ca un filozof, în timp ce povestește, să dovedească mai mult modestie decît batjocură...

Să vorbim acum despre primirea luminii. În indicațiile de mai sus, am arătat cît de mare este puterea luminii în diferențierea culorilor și cum aceeași culoare, dependent de lumina și umbra primită, își schimbă aspectul. Spunem că albul și negrul, pentru pictor, exprimă umbra și lumina, în timp ce toate celelalte culori sînt, pentru el, materie la care ar adauga mai mult sau mai puțină umbră sau întuneric...

Cît despre imitarea luminii cu albul, și a umbrei cu negrul, îi sfătuiesc pe toți pictorii să studieze cu atenție fiecare suprafață în parte, cît anume este acoperită de lumină sau cît de umbră.

Acestea ei le vor înțelege mai bine de la natură, iar atunci cînd le vor înțelege, numai acolo unde este nevoie și cu multă zgîrcenie, vor pune culoarea albă, și îndată, dimpotrivă, acolo unde este nevoie, culoarea neagră, astfel ca prin această îmbinare a albului cu negrul să se vadă cît de ușor ies lucrurile în relief... Vă va putea fi un bun judecător oglinda, fiindcă nu știu cum se face că în oglindă lucrurile bine zugrăvite au mai multă grație; ne uimește, într-adevăr cum fiecare cusur dintr-o pictură apare bine deformat în oglindă.

Din *Despre pictură* de Alberti

PIERO DELLA FRANCESCA (1416–1492)

Piero realizează efectul său plastic prin utilizarea de culori, aplicate în benzi, o culoare reprezentînd lumina și cealaltă umbră. Aceasta a fost o concepție cu totul nouă, constituind principiul de bază al formei cromatice de pictură. La Piero lumina înconjoară

și în același timp creează forma... Tot ce este lumină vibrează, și lumina naturală este pe deplin redată în pictură numai atunci cînd se acordă libertate de mișcare vibrațiilor ei, dansului moleculelor. Lumina lui Piero, totuși, nu se mișcă, ea ilumineză și își creează propria sa lume, o altă lume decît a noastră, augustă, senină, peste care timpul se scurge zadarnic, căci este întemeiată în eternitate.

LIONELLO VENTURI

Despre perspectivă

Pictura cuprinde trei părți principale pe care le denumim desen, măsură și colorit. Prin desen înțelegem contururile și profilurile efectiv conținute de obiecte. Prin măsură ne referim la aceleași contururi și profiluri proporțional așezate în locurile lor adecvate. Cînd spunem colorit, ne gîndim la felul în care apar culorile pe diferite lucruri, adică părțile luminate și cele întunecate și cum se schimbă ele în raport cu lumina. Dintre aceste trei părți principale care alcătuiesc pictura, întenționez să mă ocup numai de măsură — pe care o numim perspectivă — deși va trebui să mă refer și la desen, fiindcă fără această parte a picturii este imposibil să se demonstreze cum acționează perspectiva. Vom elimina coloritul, și ne vom ocupa aici numai de ceea ce poate fi demonstrat prin linii, unghiuri și proporții, fiindcă vorbim de puncte, linii, suprafețe și obiecte. Cinci secțiuni diferite alcătuiesc această parte. Prima este văzul, adică ochiul ; a doua este forma lucrurilor care sînt văzute ; a treia distanța dintre ochi și lucrurile care sînt văzute ; a patra o constituie liniile care merg de la o extremitate a obiectului la ochi ; a cincea este planul care există între ochi și obiectele care sînt văzute. Și acesta este planul pe care intenționăm să reprezentăm obiectele. Prima parte, așa cum am spus, este ochiul. Intenționez să vorbesc despre el numai în măsura în care afectează pictura. Spun că ochiul constituie prima parte fiindcă dinlăuntrul lui sînt reprezentate toate

obiectele văzute din diferite unghiuri ; adică sînt obiectele care sînt echidistanțate de ochi, obiectul mai mare fiind reprezentat în cadrul unui unghi mai mare decît acela în care va fi obiectul mai mic. În același mod, cînd obiectele sînt de aceleași dimensiuni dar nu sînt situate la o distanță egală de ochi, obiectul care este mai aproape de ochi va fi reprezentat în cadrul unghiului mai mare decît va fi obiectul care este mai depărtat de ochi. Racursiul obiectelor este înțeles prin aceste diferențe. A doua parte este forma obiectului, pentru că fără formă mintea nu poate judeca obiectul, nici ochiul nu-l poate înțelege. Partea a treia se referă la distanța de la ochi la obiect, căci dacă nu ar fi nici o distanță între ochi și obiect, obiectul s-ar afla chiar lîngă ochi sau l-ar atinge. Și dacă obiectul ar fi mai mare decît ochiul, acesta nu l-ar putea percepe. Partea a patra se ocupă de liniile care pornesc din extremitățile obiectelor și se opresc în ochi : primind aceste linii ochiul discerne obiectul. Partea a cincea este planul în care ochiul descrie obiectele proporțional cu ajutorul razelor sale. Pe acest plan ochiul poate judeca dimensiunile obiectelor. Dacă nu ar exista nici un plan, ar fi imposibil să știm în ce măsură înălțimea obiectelor a fost scurtată, și în consecință ar deveni imposibilă reprezentarea lor. Dar lăsînd la o parte acest lucru, este necesar ca un artist să știe să deseneze pe un plan, în forma lor adevărată, toate obiectele pe care intenționează să le reprezinte.

Un punct este ceea ce nu are nici un fel de părți. Potrivit geometrilor, el există doar în imaginație. Și potrivit acelorași matematicieni, o linie are lungime dar nu are de loc lățime. Dar întrucît eu pretind că tratez perspectiva cu ilustrații care pot fi înțelese de ochi, nu pot utiliza definiții care sînt inteligibile numai minții. Deci trebuie să dau altă definiție. Voi spune că punctul este cel mai mic lucru pe care

îl poate recunoaște ochiul. Și voi denumi linie

întinderea de la un punct la altul, a cărei lărgime este aceeași cu a unui punct. Suprafața o voi defini ca fiind lățimea și lungimea mărginită de linii. Există multe tipuri diferite de suprafețe, cum sînt triunghiurile, pătratele, tetragoanele, pentagoanele, hexagoanele, octogoanele și altele avînd mai multe laturi diferite.

Capete și capiteluri, baze și alte obiecte

Mulți pictori subestimează importanța perspectivei, pentru că ei nu înțeleg importanța liniilor și unghiurilor care sînt produse de ea, în timp ce de fapt ele permit descrierea proporțională corectă a fiecărui contur sau linii. Ca atare, simt că trebuie să explic cît este de necesară această știință pentru pictură. Afirm că prin cuvîntul „perspectivă" înțeleg lucruri care sînt văzute la o distanță oarecare și care sînt reprezentate în cadrul anumitor planuri date. Mai departe, aceste lucruri sînt micșorate proporțional, în funcție de distanțe. Fără perspectivă ar fi imposibil să realizăm racursiul corect al vreunuri obiect. Și cum pictura nu este nimic altceva decît o reprezentare de suprafețe și de corpuri solide care sînt fie mărite fie micșorate și așezate în planul unui tablou, în conformitate cu felul în care obiectele reale văzute apar în planul mai sus menționat ; și întrucît în tot ceea ce se vede o parte este întotdeauna mai aproape de ochi decît alta, cea mai apropiată apărînd întotdeauna sub un unghi mai mare decît cea mai depărtată în planul dat ; și întrucît numai intelectul poate să le judece dimensiunile, adică dimensiunile obiectului mai apropiat și dimensiunile obiectului care se află la o distanță mai mare — eu susțin că perspectiva este o necesitate pentru că, asemenea unei științe adevărate, ea face distincție între gradele proporționale de mărime și arată concret cu ajutorul liniilor atît micșorările cît și mărirele.

Folosind perspectiva, mulți pictori vechi ca Aristomene din Thasos, Policle, Appele Andramide, Nitheusm Zeuxis și mulți alții și-au cîștigat o cinste nemuritoare. Și deși au existat mulți pictori care n-au folosit perspectiva, și care au fost de asemeni lăudați, trebuie spus că ei au fost lăudați de oameni cu o judecată slabă, care erau ignoranți cu privire la posibilitățile de realizare ale perspectivei. Și întrucît sînt preocupat de gloria artei în această epocă, am avut curajul și prezumția să scriu această mică lucrare despre perspectiva în pictură.

Din *De prospectiva pigendi* de
Piero della Francesca

LEONARDO DA VINCI (1452–1519)

Dacă ne întoarcem la vremea cînd a fost executată Cina cea de taină, *nu ne putem decît minuna de progresul uriaș pe care l-a imprimat Leonardo artei sale... El s-a eliberat dintr-o singură zmucitură de pictura tradițională a secolului al cincisprezecelea ; fără erori, fără pierderi, fără exagerări, și ca dintr-un singur salt, el ajunge la acel naturalism judicios și doct, în egală măsură despărțit de imitația servilă și de un ideal himeric și găunos. Cît de ciudat este faptul că cel mai metodic dintre oameni, care dintre toți maeștrii timpului a fost cel mai preocupat de procesele de execuție și care și-a învățat elevii cu atîta minuție încît operele celor mai buni dintre ei sînt la tot pasul confundate cu ale sale — că acest om, a cărui* manieră *este atît de puternic precizată, este* total lipsit de retorică.

EUGÈNE DELACROIX

Dacă vreți să vă dați seama de întreaga măsură a geniului său, amintiți-vă că n-a lucrat după nici un canon sau model prestabilit, că fiecare din producțile sale a fost o explorare într-o direcție nouă. El nu și-a multiplicat operele, cum au procedat alți pictori ; ci, odată atins țelul special pe care și l-a propus, odată ce idealul a fost realizat, el a abandonat acea *căutare pentru totdeauna.*

THÉOPHILE GAUTIER

Despre cele zece meniri ale ochiului, care toate se leagă de pictură

Pictura este legată de toate cele zece meniri ale ochiului, adică : întunericul, lumina, corpul, culoarea, figura, peisajul, îndepărtarea, apropierea, mișcarea și nemișcarea.

Ce trebuie să învețe ucenicul mai întîi

Tînărul trebuie să învețe mai întîi perspectiva ; apoi măsurile oricărui lucru ; apoi luîndu-se după un bun maestru, să se obișnuiască să deseneze toate mădularele ; pe urmă, el va lucra după natură, să-și întărească rostul celor învățate ; apoi să cerceteze operele feluriților maeștri ; iar abia la urmă să se încumete să se îndeletnicească cu arta.

Despre pictură și despre cum se împarte ea

Pictura se împarte în două mari părți : dintre ele cea dintîi este desenul, adică linia care distinge alcătuirea corpurilor și părțile lor ; cea de-a doua, este culoarea conținută în aceste limite.

Despre corpuri și despre cum se împart

Corpurile se împart în două și anume : proporțiile dintre părți, care trebuie să corespundă întregului ; și mișcarea potrivită.

Despre cum pictezi după model

Cînd îți este dat să pictezi după natură, să stai la o depărtare de trei ori mai mare decît mărimea obiectului pe care îl pictezi. Cînd începi să pictezi după natură, trage o axă ; vei ține seama de ea pentru tot lucrul pe care-l pictezi, orice ai întîlni de-a lungul acelei axe.

Învățătură

Nu e demn de a fi lăudat acel pictor care nu știe să facă decît un singur lucru bine : un nud, un cap, veșminte, vietăți, peisaje sau alte

asemenea lucruri, fiindcă nu-i mare iscusință să stai aplecat asupra unui singur lucru și tot făcîndu-l numai pe el, să nu mai fii în stare decît să-l faci bine.

Aducere aminte a autorului

Desenează care mușchi și care tendoane prin felurite mișcări ale fiecărui mădular se descoperă sau se ascund sau nu fac nici una și nici alta ; să iei aminte că o astfel de treabă este de mare însemnătate și foarte folositoare și pictorilor și sculptorilor ce vor să li se spună maeștri.

Același lucru îl vei face cu un copil, de la naștere pînă la bătrînețe, de-a lungul tuturor vîrstelor sale, pruncia, copilăria, adolescența și tinerețea ; la toate vîrstele desenează-i schimbările mădularelor și a încheieturilor, acolo unde ele slăbesc și se îngroașă.

Învățătură după pictură

Pictorul care vrea să se bucure de cinstire, trebuia într-adevăr, să studieze graba și gesturile firești făcute de oameni pe negîndite și izvorîte din adîncul simțirii lor — să le însemne pe caietul lui de schițe, și apoi, la timpul lor, să le folosească, așezînd un om într-un același fel, ca să se vadă cum îi arată mădularele într-o asemenea atitudine.

Despre luminile printre umbre

Cînd pictezi un corp, nu uita, cînd vei compara intensitatea luminilor în părțile sale iluminate, că ochiul tău se înșală, părîndu-i-se mai clar ceea ce este mai puțin clar. Aceasta se datorește părților învecinate, pentru că de vei avea două suprafețe de claritate inegală, din care cea mai puțin clară se învecinează cu părțile obscure, pe cînd suprafața mai deschisă se învecinează cu părți clare, cum ar fi cerul sau

 alte claritâți de același gen, tocmai suprafața

mai puțin clară, adică lucie, va părea mai deslușită, iar cea mai clară va părea mai obscură.

Despre fonduri

Întrucît privește fondul obiectelor deschise aflate pe fonduri închise, și a obiectelor închise pe fonduri deschise, sau chiar albe pe negru ori negre pe alb, vor părea mai puternice unele prin altele și opunîndu-se întotdeauna, își vor dovedi lor înșile cea mai mare putere.

Culorile în raport cu lumina și umbra

Acolo unde umbra este în hotar cu lumina, să iei seama unde este ea mai clară sau mai obscură, și unde este mai mult sau mai puțin fumurie.
Și mai ales ia aminte ca tinerilor să nu le faci umbrele tari, așa cum se arată pe piatră, deoarece carnea le este oarecum străvezie, așa cum se vede atunci cînd ții mîna între ochi și soare: ea este văzută împurpurîndu-se și prinde o transparență luminoasă.
Dacă vrei să vezi ce umbră ar cere carnațiunea ta, să faci pe tablou o umbră cu degetul, și după cum o vei dori mai clară sau mai întunecată, ține degetul mai aproape sau mai departe de pictura ta, pe care atunci o vei potrivi așa cum trebuie.

Despre vînt : cum îl pictezi

Pentru a reprezenta vîntul, vei arăta cum se apleacă ramurile și se răstoarnă frunzele împotriva suflării, dar și în turburarea aerului înfuriat de praful subțire ce se ridică.

Despre claritatea peisajelor

Niciodată coloritul, vioiciunea și claritatea peisajelor pictate, nu vor părea asemănătoare peisajelor iluminate de soare, dacă aceste peisaje nu vor fi fost luminate chiar de soare.

Cum trebuie să faci să pară firească o vietate închipuită

Se știe că nu pot exista animale ale căror mădulare să nu semene cu mădularele altor animale de același soi. Prin urmare, atunci cînd vei căuta să pară firesc un animal închipuit de tine, să zicem că ar fi vorba de un balaur, împrumută-i capul de la un cîine sau de la un dulău, și pune-i ochi de pisică și urechi de arici, un bot de ogar, sprîncenele leului, bărbițe de cocoș bătrîn și gîtul broaștei țestoase de apă.

Precept

Puțin dobîndește pictorul care nu se și îndoiește. Atunci cînd împlinirea unei opere depășește gîndul creator, acel artist are prea puțin de cîștigat.
Cînd gîndul creator întrece lucrarea, aceasta nu încetează niciodată de a se îmbunătăți, afară doar dacă nu cumva zgîrcenia ar împiedica-o.

Din Tratat despre pictură, de
Leonardo Da Vinci

ALBRECHT DÜRER (1471–1528)

Dürer pretindea picturii desenarea cea mai migăloasă și mai exactă a fiecărui detaliu, și insista să nu se admită nici un fel de compromis față de această cerință.

MAX DOERNER

Asemenea predecesorilor săi din Germania, Dürer s-a străduit să lucreze după natură, fără să se simtă prea înclinat și prea dornic să aleagă ceea ce era mai frumos din cele frumoase... E uluitor cîte lucruri noi și caracteristice a descoperit Dürer în natură și în el însuși și cum le-a aplicat pe acestea picturii, în diferitele atitudini cît și în compoziția și aranjamentele generale... Un luceafăr strălucitor, înălțat în tăriile cerurilor avea să lumineze lumea vreme de

secole. Acest luceafăr a fost un mare artist care învățase tot ceea ce era de învățat în domeniul desenului. Și totuși el nu și-a aprins torța nici în Italia, nici în Grecia, unde marmurele antice ale vestiților sculptori eleni luminau pămîntul. Acest artist a fost Albrecht Dürer.

CAREL VAN MANDER

Despre pictură

Cine vrea să devină pictor, trebuie să aibă pentru aceasta însușiri firești.

Arta picturii mult mai degrabă se însușește cu dragoste și bucurie decît prin constrîngere. Dacă cineva e (destinat) să devină un pictor mare și strălucit trebuie încă din fragedă tinerețe să fie crescut întru acest scop.

Trebuie să copieze mai întîi mult din (lucrările de) artă ale unor buni meșteri, pînă ce își formează o mînă iscusită.

Pictura este putința pe care o are cineva de a face dintre toate lucrurile cîte-a văzut pe unul, pe care îl vrea, pe o suprafață netedă, încît să fie așa cum vrea el.

Este potrivit pentru fiecare ca prima învățătură să fie împărțirea unui trup omenesc și potrivirea lui într-o proporție anume, înainte de a începe să învețe orice altceva.

Despre perspectivă

Perspectiva este un cuvînt latin și înseamnă „să vezi prin". Pentru această perspectivă sînt necesare cinci lucruri :

Mai întîi ochiul care vede.

Apoi se află obiectul care este văzut.

În al treilea rînd sînt distanțele dintre ele.

În al patrulea : Toate lucrurile se văd prin linii drepte, acestea sînt liniile cele mai scurte.

În al cincilea rînd sînt deosebirile dintre toate lucrurile văzute.

Unele dezvoltări privitoare la perspectivă

Se pot vedea numai acele lucruri pe care le poate ajunge vederea.

Acolo unde vederea nu poate ajunge cu ajutorul liniilor drepte (cum s-a văzut mai sus la punctul patru), lucrurile nu pot fi văzute, deoarece vederea nu se poate realiza prin intermediul liniilor frînte.

Toate lucrurile văzute prin raze care se deschid larg par mari.

Toate lucrurile cuprinse între raze înguste par mici.

Toate lucrurile văzute prin raze similare (adică, prin linii vizuale înclinate una față de alta sub același unghi) fie ele mari sau mici, depărtate sau apropiate, par de aceleași dimensiuni.

Toate lucrurile văzute prin raze înalte par înalte.

Toate lucrurile văzute prin raze joase par scunde.

Extras din Cartea a III-a a Tratatului despre proporții

În acest domeniu socotesc că lucrurile cumpătate sînt cele mai frumoase. Oricît de multă uimire ar stîrni lucrurile neobișnuite, totuși ele nu sînt toate plăcute. Din această pricină este bine să se ia drept pildă cele arătate mai sus, pentru ca să se poată spune : reușit nu poate fi considerat nici un cap prea ascuțit și nici unul prea lat, însă un cap rotund poate fi socotit frumos, pentru că reprezintă (calea de) mijloc între celelalte. Prin aceasta însă nu este încă dovedit că întotdeauna (calea de) mijloc dintre lucruri este cea mai bună, așa că mă voi folosi de ea doar în anumite cazuri, ca, de pildă, atunci cînd se spune : acesta este un chip prea lung sau prea scurt, tot astfel și în detalii : aceasta este o frunte prea înaltă sau prea scurtă, prea bombată sau prea scobită. Tot astfel trebuie să privești și nasul.

Căci mulți au nasuri mari și acviline, lungi sau atîrnînde. Pe de altă parte alții au nasul dimpotrivă prea scurt sau turtit, cîrn, gros sau ca o măciulie, nasul adînc înfipt între ochi sau care stă mult în afară de linia frunții.

După aceea unii au ochi mici și adînci, în timp ce alții au ochi mari și bulbucați. Unii își deschid ochii doar puțin, ca porcii, și închid mai mult pleoapa de jos decît cea de sus. Sînt apoi alții care își deschid ochii foarte larg, încît li se vede toată albeața. Sînt de asemenea unii ale căror sprîncene se află foarte înălțate deasupra ochilor, în timp ce altora li se coboară cu totul peste ochi sau chiar le atîrnă deasupra, și se mai văd și unele sprîncene subțiri, iar altele groase.

Se cunosc de asemenea (oameni) care au o gură mare, cărnoasă, botoasă sau alții au buze subțiri și supte, și iarăși alții care au buza de sus peste cea de jos, sau dimpotrivă, iar de multe ori o buză este mai groasă decît cealaltă. Unii au sub nas o buză lungă, iar alții una scurtă. Tot astfel unii au o bărbie groasă, lată și mare, iar alții una mică și ascuțită. Bărbiile unora sînt date foarte înapoi și parcă se contopesc cu gîtul, ale altora sînt împinse înainte ; apoi unii au gîtul lung, iar alții scurt ; dar așa cum am pomenit mai sus, între toate acestea se află o linie de mijloc.

În continuare se află chipuri care sînt construite în trepte proeminente în partea superioară, iar apoi, cu cît coboară în jos, cu atît se retrag mai mult. De asemenea se găsesc altele, care dimpotrivă, sînt jos foarte proeminente, și apoi, cu cît se înalță, cu atît se retrag înapoi. În asemenea cazuri se pot utiliza liniile frînte.

Despre aceste lucruri s-ar putea scrie mult (arătîndu-se) cum trebuie să fie folosite cele mai mici amănunte, dar curînd se va găsi un urmaș sîrguincios să cerceteze toate acestea.

Și deși toate aceste păreri mai sus descrise slujesc mai degrabă la deslușirea frumosului decît

la crearea lui, totuși ele trebuie cunoscute, împreună cu altele asemenea, pentru ca astfel, din multe experiențe, să înveți ceva. Căci nimeni nu va putea să știe bine cum se întocmește o statură frumoasă, pînă ce nu se va ști ce determină disproporțiile...

Corepondență cu Jacob Heller

Nürnberg, 24 august 1508

Dragă domnule Jakob :

Am primit cu bine ultima dumneavoastră scrisoare ; am descifrat într-însa că doriți să lucrez altarul cu multă grijă. Același lucru aveam și eu de gînd. Aflați, pe de altă parte, unde am ajuns cu lucrul. Voleurile sînt gata pictate pe dinafară în cenușiu, însă nu sînt date încă cu firnis, iar pe dinăuntru fondul este întru totul pregătit : se poate începe pictarea definitivă. Cu mai multă rîvnă și în timp îndelungat am făcut schița panoului central ; și aceasta a fost preparată cu două culori foarte bune, astfel încît să pot să dau primele straturi (de culoare). Căci vreau ca de îndată ce voi afla părerea dumneavoastră, să trec vreo patru sau cinci sau șase straturi de fond pentru (a asigura) puritatea în execuție și o bună conservare, după cum sînt hotărît să folosesc de asemeni și cel mai bun ultramarin pe care-l voi putea obține. Și nimeni, în afară de mine, nu va mai avea voie să pună mîna la acest altar ; tocmai din această pricină voi fi silit să investesc mult timp în el.

Iată de ce vreau să mă asigur ca nu vă veți necăji și m-am hotărît să vă scriu că mi-am dat seama că nu pot să vă fac o asemenea lucrare doar pentru o sută și treizeci de florini renani, ar însemna să pierd (la ea). Căci trebuie într-adevăr să cheltuiesc prea mult și să pierd prea multă vreme pentru asta. Însă ceea ce v-am făgăduit, voi respecta ca un om cinstit. Chiar dacă nu veți vrea să-l aveți pentru o

sumă mai mare decît aceea la care ne-am tocmit, eu totuşi îl voi face în aşa fel, încît să fie de o valoare cu mult mai mare decît îmi este simbria. Dacă însă veţi fi de acord să-mi daţi 200 florini, voi putea să desăvîrşesc hotărîrea mea de la început. Căci de-ar fi să mi se ofere chiar şi 400 florini, n-aş accepta să fac încă o dată o asemenea lucrare. Nu văd cum aş putea să cîştig măcar un singur prenig în felul acesta, deoarece se pierde prea mult timp cu lucrul. Vă rog, deci, să-mi comunicaţi părerea dumneavoastră şi de îndată ce o voi afla, voi fi gata să primesc cei 50 de florini de la Imhoff. Căci n-am vrut să iau încă nici un ban pe această lucrare.

Cu aceasta, vă rog să primiţi expresia respectului meu. Aflaţi totodată că nicicînd în viaţa mea n-am mai început vreo lucrare care să-mi fi făcut mai mare plăcere decît altarul pe care-l lucrez acum pentru dumneavoastră. De asemenea nu vreau să mă mai apuc de nici o lucrare, pînă ce nu voi fi terminat-o pe aceasta. Îmi pare rău doar că vine atît de curînd iarna peste mine. Zilele devin atît de scurte încît nu se mai poate face prea mare lucru.

Mai am o rugăminte pentru dumneavoastră. Dacă vă mai amintiţi de chipul Fecioarei, pe care l-aţi văzut la mine, şi ştiţi pe cineva care ar avea nevoie de un asemenea tablou, vă rog să-l oferiţi. Dacă i s-ar face şi un suport corespunzător, ar fi un altar drăguţ. Ştiţi doar prea bine că este executat cu grijă. Sînt gata să-l cedez chiar şi la un preţ mai ieftin. Dacă ar trebui să-l lucrez acum pentru cineva, n-aş accepta pentru mai puţin de cincizeci de florini. Aflîndu-se însă gata făcut, n-aş vrea să mi se strice în casă. Iată de ce vreau să vă împuternicesc pe dumneavoastră să-l daţi la un preţ mai mic, adică pentru 30 de florini. Iar dacă ar fi să rămînă nevîndut, mai degrabă l-aş lăsa chiar şi pentru 25 de florini. Căci s-au prăpădit mulţi (bani) pe mîncare (lucrînd la el).

Nürnberg, 26 august 1509

Mai întîi primiţi omagiile mele, dragă domnule Jakob Heller...

L-am pictat cu multă rîvnă, după cum veţi vedea. Şi mai este lucrat cu cele mai bune culori pe care le-am putut dobîndi. L-am pictat cu ultramarin bun, atît fondul cît şi straturile următoare şi finisajul cam de cinci-şase ori. Iar atunci cînd a fost gata terminat, i-am tras încă vreo două straturi pentru ca să se păstreze multă vreme. Ştiu bine că, întrucît îl veţi ţine cu grijă, va rămîne curat şi proaspăt chiar şi peste cinci sute de ani. Căci n-a fost lucrat aşa cum se lucrează de obicei. Iată de ce vă rog să-l păstraţi curat, ca să nu fie nici atins, nici stropit cu apă sfinţită. Ştiu că nu va fi criticat decît numai pentru a mă supăra pe mine...

Aflaţi de asemenea că pentru panoul central am pus să se facă pe cheltuiala mea o ramă nouă care mă costă peste şase florini. Iar pe cea veche am distrus-o, căci tîmplarul o făcuse prea grosolană. Însă nu l-am bătut în cuie, pentru că n-aţi vrut. Bine ar fi dacă aţi pune să fie prinsă în şuruburi pentru ca să nu se deterioreze pictura.

Şi cînd se va aşeza altarul, înclinaţi-l cu două sau trei laturi de deget, pentru ca să poată fi văzut bine şi să nu lucească. Iar dacă voi veni peste un an sau doi sau trei la dumneavoastră, va trebui să dăm jos altarul ca să vedem dacă nu cumva s-a uscat prea tare. Atunci îl voi da încă o dată cu un verni special, care nu poate fi făcut de alţii : în felul acesta va putea dura cu încă 100 de ani mai mult. Vă rog însă să nu lăsaţi pe nimeni altcineva să-l verniseze, căci toate celelalte verniuri sînt galbene şi l-ar strica. M-ar durea prea tare să se strice o lucrare la care am muncit mai mult de un an. Iar cînd se va desface pachetul, să fiţi de faţă şi dumneavoastră

ca să nu i se aducă vreo stricăciune altarului. Vegheaţi cu grijă asupra lui şi veţi afla de la pictorii dumneavoastră ca şi de la cei străini. cum este lucrat...

MICHELANGELO BUONARROTI (1475–1564)

Michelangelo care, dintr-un anumit punct de vedere, a inventat idealul la moderni, este singurul om care a posedat o imaginaţie în cel mai înalt grad „plastică" fără a fi colorist.

CHARLES BAUDELAIRE

Despre pictura Capelei Sixtine

De cînd sălaşu-n astă vizuină mi-am făcut,
ca peştilor din apele stătute ale Lombardiei
sau altor lacuri de aiurea, — o guşă mare mi-a crescut
iar pîntecu-mi se-nalţă sus pîn'sub bărbie :

îmi cată către ceruri barba ; ceafa-n jos se lasă
proptită-n şiră, iară sternul povîrnit afară-i
precum o harfă ; ca roua brobonarea dantelată
de picurări din pensule, subţiri ori dese, mi-aşterne chipul.

În foale şalele mi se frămîntă asemeni unor pîrghii ;
ca-n chingi de şa povara toat-a trupului pe fese
mi se lasă ; picioarele bălăbăne — neştire fără sprijin :
mă încordez asemeni unui arc de Siria :

deci fals şi straniu, ştiu prea bine,
fi-va-mi rodul scrîşnirilor din ochi şi creier
căci rău ochește flinta ce-i cîş spre ţintă înturnată.

Ci vină, dar, Giovanni, şi-ncearcă de-mi susţine
şi moartele-mi tablouri şi faima mea tot moartă
căci răul mă-mpresoară : iar de picturi, ajuns-a-mi fi ruşine

Despre pictură

Pictura bună este nobilă şi curcernică prin ea însăşi, căci printre înţelepţi nimic nu tinde să înalţe mai mult sufletul sau să-l ridice spre adoraţie decît dificultatea acelei perfecţiuni care se apropie de divinitate şi devine una cu ea. Pictura bună reprezintă doar o copie a acestei perfecţiuni, o umbră a creionului lui, o muzică, o melodie, şi numai o inteligenţă foarte ascuţită îi poate percepe dificultatea. Acesta este motivul pentru care este atît de rară şi pentru care atît de puţini oameni pot să o realizeze sau să ştie cum s-o producă. Pictura este muzica divinităţii, reflectarea interioară a perfecţiunii sale luminoase.

O scrisoare

Messer Benedetto[1],

Pentru ca să nu încapă nici o îndoială că am primit cărticica voastră, voi răspunde la cele ce mă întrebaţi, chiar dacă va trebui să o fac ca un neştiutor. Părerea mea este că pictura trebuie considerată cu atît mai izbutită, cu cît se apropie mai mult de sculptură, în vreme ce sculptura trebuie considerată cu atît mai nereuşită, cu cît se apropie mai mult de pictură. Şi astfel mi-am format părerea că sculptura este candelabrul picturii, şi că între ele este aceeaşi diferenţă ca între soare şi lună. Acum că am citit eseul vostru, în care spuneţi că, filozofic vorbind, acele lucruri care au o ţintă identică sînt şi ele identice, mi-am schimbat părerea. Şi astfel afirm că dacă o judecată mai susţinută şi o dificultate mai mare, impedimentele şi truda nu atrag după sine un grad mai înalt de noblețe, atunci pictura şi sculptura

[1] Messer Benedetto Varchi, consul al Academiei florentine. El a solicitat opiniile multor artişti privitor la virtuţile relative ale artelor, pentru a le include într-o carte a cuvîntărilor sale.

sînt în esență identice. Și pentru ca acest lucru să fie valabil, fiecare pictor trebuie să se gîndească tot atît de mult la pictură cît și la sculptură. Prin sculptură înțeleg acea artă care se realizează prin îndepărtare. Acea artă care se realizează prin aplicare este asemănătoare picturii. Este suficient să afirmăm, că întrucît ambele emană din una și aceeași inteligență, sculptura și pictura pot fi determinate să trăiască în armonie laolaltă, renunțînd la șirul nesfîrșit de polemici interminabile, căci aceste discuții iau mai mult timp decît practicarea în fapt a ambelor arte. Cel care a scris că pictura este mai nobilă decît sculptura nu știa ce spune, și dacă a înțeles și celelalte lucruri despre care a scris, tot atît de bine, sînt convins că slujnica mea ar fi scris despre ele cu mai multă inteligență. Există o mulțime de lucruri care n-au fost încă exprimate și care ar putea fi rostite în legătură cu științele similare ; dar, cum v-am spus, ar necesita prea mult timp, iar eu dispun de foarte puțin căci, nu numai că sînt bătrîn, dar aproape că mă număr deja printre cei morți. De aceea vă rog să mă iertați. În sfîrșit, vă mulțumesc din adîncul inimii pentru prea înalta cinste pe care mi-ați făcut-o și care este mai mare decît o merit.

TIȚIAN VECELLIO (1477–1576)

Hedonistul va afla la Tițian senzualitate ; gînditorul va afla cugetare ; sfîntul sfințenie ; coloristul, culoare ; anatomistul, forme ; și totuși tabloul nu va fi niciodată popular în sensul deplin al cuvîntului, căci nici unul din acești oameni mai înguști nu-și vor afla gustul lor particular atît de aparte tratat încît calitățile pe care le-ar asigura satisfacția să fie cernute și separate de celelalte ; ele sînt ținute în frîu de prezența altor calități menite să asigure satisfacția celorlalți oameni.

Despre pictură

Tițian obișnuia să spună că nu fiecare pictor are darul picturii și că mulți pictori au fost dezamăgiți cînd au întîmpinat dificultăți în artă, și că pictura făcută sub presiune, de către artiști fără talentul necesar, poate conduce numai la lipsa de formă, deoarece pictura era o profesie care necesita pace sufletească. De altfel, pictorul trebuie întotdeauna să caute esența lucrurilor, întotdeauna să reprezinte emoțiile și caracteristicile esențiale ale persoanei pe care o pictează... și în fine Tițian povestea că desenul iscusit și nu culoarea este acela care face o pictură frumoasă.

Ridolfi despre Tițian

Și chiar cînd a ajuns foarte bătrîn și practic orb, nu trecea o singură zi fără ca să facă ceva fie în cărbune, fie în cretă, acestea fiind mijloacele pe care le-a folosit cu precădere în desen...

Era un truditor neobosit care lucra deobicei încet și atent după natură. El a copiat de asemenea statui vestite,[1] dar a fost suficient de inteligent să prelucreze ceea ce a preluat, astfel încît să nu pară a fi o imitație. Pictînd hainele pesonajelor, i-a plăcut întotdeauna să folosească acele culori de roșu și albastru care totdeauna se asortează frumos pe trupuri. Cînd a avut posibilitatea și-a ținut tablourile acasă o bucată de timp, acoperindu-le de îndată ce le isprăvea, și apoi, după ce trecea o vreme, le revedea și le schimba de cîteva ori pînă ce atingeau perfecțiunea.

Din *Delle maraviglie dell'arte*
de Ridolfi

---

[1] Figura lui David și altele.

RAFAEL SANZIO (1483–1520)

Rece, insipid, mulțumit de sine, academic — toate aceste calificative sînt pe buzele noastre, așa cum sînt cînd citim anumite pasaje din Racine, și cu tot atît de puțină îndreptățire. Ce anume îl salvează? In primul rînd suprema sa îndemînare... Și-apoi se află în Rafael, ca și în Racine și Mozart, un ritm interior care este perceptibil la fiecare atingere, și permite o mare precizie fără pierderea grației sau a vitalității. La Rafael toate armele tehnicii academice devin tot atît de sensibile și de sprintene ca o floretă.

KENNETH CLARK

Despre educația sa ca pictor

...Cînd a dorit să-și schimbe și să-și îmbunătățească maniera, Raffaello nu pictase încă nudurile, studiindu-le cum ar fi trebuit, ci mulțumindu-se doar să le deseneze după natură — așa cum îl văzuse făcînd pe maestrul său, Pietro — și adăugînd apoi acea grație pe care o moștenise de la natură. Apucîndu-se deci să studieze nudurile și să compare mușchii anumitor piese de anatomie, ca și pe cei ai oamenilor morți și jupuiți, cu aceia a oamenilor vii, care, fiind acoperiți de piele, nu au aceeași înfățișare ca atunci cînd pielea e jupuită, a înțeles atît chipul în care ei se acoperă cu carne și capătă o anumită moliciune — atunci cînd mușchii sînt la locul lor — cît și faptul că prin schimbarea unghiurilor de vedere se pot face tot felul de răsuciri pline de grație; cunoscînd apoi urmările umflării, lăsării în jos sau ridicării în sus a unui membru — sau a întregii persoane — precum și felul în care se-nlănțuie oasele, nervii și venele, a ajuns să stăpînească, în chip strălucit toate cunoștințele ce se cer unui pictor de seamă. Înțelegînd totuși că, în ceea ce privește cunoașterea nudurilor, nu putea să atingă desăvîrșirea lui Michelangelo, Raffaello — ca un om înzestrat cu o neasemuită judecată — a socotit că pictura nu înseamnă numai înfățișarea oamenilor goi, că

ea are un cîmp mult mai larg și că prin pictorii desăvîrșiți se pot număra și acei care se pricep să înfățișeze frumos și cu ușurință subiectele pe care le-au născocit — ca și tot ce le trece prin minte; el a înțeles de asemenea că artist iscusit și talentat poate fi numit și acela care știe ca în compozițiile subiectelor să nu dea nici prea multe amănunte, pentru a le face de neînțeles, dar nici prea puține, sărăcindu-le cu totul, ci să le facă după cuviință, cu o frumoasă fantezie și ordine.

Socotind, așadar, că nu-l va putea ajunge pe Michelangelo în ceea ce întreprinsese acesta, Raffaello s-a hotărît să încerce a-l egala și chiar a-l întrece în alte privințe și, de aceea, s-a silit să nu-l imite pe Michelangelo, ca să nu-și piardă vremea în zadar, ci să devină un pictor desăvîrșit și universal din alte privințe.

Din *Viețile pictorilor*, de Vasari

GIORGIO VASARI (1511–1576)

Tratatul lui Vasari conține o trecere în revistă completă a activităților manuale ale timpului, în legătură cu care Vasari ne dă informații foarte prețioase privind situația tehnicii de lucru în secolul al șaisprezecelea.

ERNST BERGER

Despre micșorarea înălțimii figurilor

O mare pricepere au arătat artiștii noștri în micșorarea înălțimii figurilor, făcîndu-le adică să pară mai late decît sînt cu adevărat, această micșorare a înălțimii însemnînd la noi înfățișarea unui lucru oarecare mai scurt decît trebuie, figura care se arată privirilor noastre neavînd astfel înălțimea ori lungimea pe care ar părea s-o aibă; cu toate acestea, întregul ei, contururile, umbrele și luminile o fac să se vadă ca și cum ar merge înainte, de unde se și trage denumirea de micșorare a înălțimii.

În acest fel de picturi nu a existat niciodată un pictor sau desenator care să lucreze mai bine decît a lucrat Michelangelo Buonarroti al nostru ; de altfel, nici nu l-ar fi putut întrece cineva tocmai pe el, care a lucrat într-un chip dumnezeesc figurile în relief. În acest scop el făcea mai întîi modele din pămînt sau ceară, iar după ele (fiindcă stăteau nemișcate mai bine decît ființele vii), scotea contururile, luminile și umbrele. Asemenea fel de a lucra îi supără însă din cale afară pe cei care nu se pricep, căci mintea lor nu le îngăduie să meargă în adîncimea unor atari stări, din care, însă — în pictură — aceea de a lucra frumos prin micșorarea înălțimii este mai mare decît oricare alta. E sigur că vechii noștri maeștri — ca niște mari iubitori de artă ce erau — au descoperit mijlocul de a executa asemenea lucrări cu ajutorul liniilor trase în perspectivă (ceea ce nu se putea face mai înainte) și le-au împins atît de departe încît astăzi s-a ajuns în această privință la o adevărată măiestrie.

Despre potrivirea culorilor

Unitatea se produce prin armonizarea diferitelor culori care a fost puse laolaltă, una lîngă alta și care — prin deosebirile adînci dintre cele mai îndepărtate ca ton, arată, diferite una de alta, părțile figurilor, așa încît, de pildă carnea nu seamănă cu părul, iar un veșmînt, de o anumită culoare, nu seamănă cu altul, de altă culoare. Cînd aceste culori sînt folosite vii și aprinse — așa cum obișnuiau să facă, pe vremuri, unii pictori — desenul are atît de mult de suferit încît figurile, în loc să se vadă că sînt pictate cu pensula, care — luminîndu-le sau umbrindu-le — le dă relief și viață, par să fie, mai curînd, niște pete de culoare. Prin urmare, toate picturile în ulei, în frescă sau în tempera trebuie să vădească o unitate atît de mare în privința coloritului, încît perso-

najele care, potrivit subiectului, sînt cele mai de seamă, să fie pictate în culori foarte deschise, iar veșmintele celor din față să nu fie prea închise, trebuind astfel să se facă veșmintele celor care vin după acestea în culori mai deschise ; dimpotrivă, pe măsură ce acestea se micșorează, mergînd spre fundal, culorile lor trebuie să devină tot mai închise, atît în ce privește veșmintele cît și în ce privește carnația. Trebuie, îndeosebi, avut grijă a se folosi culorile cele mai fermecătoare, mai plăcute și mai frumoase pentru figurile principale și, mai ales, pentru cele care apar în scenă în întregime și nu numai pe jumătate, căci acestea sînt mai cercetate și mult mai privite decît celelalte, care aproape că nu slujesc decît drept fond pentru coloritul celor dintîi ; o culoare mai deschisă o face să pară mai vie pe cea de lîngă ea, iar culorile mohorîte și palide le fac să pară mai vesele pe cele de alături, dîndu-le parcă o înflăcărată frumusețe.

Pictura în tempera

Pînă la Cimabue și, de la el încoace, s-au văzut tot timpul lucrări pictate în tempera de către Greci, fie pe lemn, fie, uneori, pe pereți. Temîndu-se ca tablourile pe lemn să nu se desfacă din încheieturi, maeștrii cei vechi obișnuiau ca, înainte de a le chitui cu ipsos, să le acopere în întregime cu o pînză de in, lipită cu clei, peste care puneau chitul ; iar chitul nu-l puneau decît peste această pînză, pentru a lucra deasupra, iar culorile cu care urmau să picteze le amestecau cu gălbenuș de ou, căpătînd astfel vopseaua tempera, a cărei preparare se făcea în felul următor : se lua un gălbenuș de ou și se bătea bine, iar apoi se punea în el o ramură tînără de smochin — pisată — pentru ca laptele acesteia, amestecîndu-se cu oul și cu culorile, să dea vopseaua tempera cu care își pictau operele. Culorile pe care le foloseau

la aceste tablouri erau numai minerale, unele din ele fiind făcute de către chimiști, iar altele fiind scoase din pămînt. În acest fel de lucrări e bună orice culoare, afară de albul folosit la pictarea pereților tencuiți cu var, care e prea tare ; așa își lucrau ei operele și picturile, și aceasta se chema pictura în tempera.

Pictura pe pînză

Cînd nu trebuie să stea întinse, pînzele pictate — pentru a putea fi înfășurate, nu se acoperă cu ipsos, căci acesta crapă cînd pînza este făcută sul ; se face totuși o pastă din făină amestecată cu ulei de nucă, în care s-au pus și două sau trei mîini de ceruză, iar după ce pînzele au fost acoperite de la o margine la alta cu trei sau patru straturi de clei — se întinde această pastă cu un cuțit, iar toate găurile sînt astupate chiar de mîna artistului. După care se întind încă două sau trei straturi de clei, iar apoi se așterne imprimatura... Și fiindcă acest chip de a lucra a apărut practic și lesnicios, s-au lucrat astfel nu numai tablouri mici și ușor de mînuit, dar și tablouri pentru altare sau opere de foarte mari dimensiuni, așa precum se vede în sălile palatului San Marco din Veneția sau în alte părți, în consecință de cîte ori panoul de lemn nu este suficient de mare, este înlocuit cu o pînză, datorită mărimii acesteia și a înlesnirilor ce le procură.

Din *Despre tehnică*, de Vasari

JACOPO ROBUSTI TINTORETTO (1518–1594)

De fapt, numai doi dintre marii manieriști au produs peisaje de reală semnificație. Ei sînt Tintoretto și El Greco. La Tintoretto natura a fost surprinsă în rafala geniului său și determinată să servească țelurile colosalei sale inventivități.

Despre pictură

Tintoretto obișnuia să spună că studiul picturii este o muncă grea, și că cele mai multe dificultăți apar la acel pictor care a avansat cel mai adînc. Spunea că studenții tineri, dacă doresc să profite, trebuie să nu se abată niciodată de pe căile celor mai mari dintre pictori, mai ales celebrii Michelangelo și Tițian, primul fiind miraculos în privința desenului, celălalt în privința culorii. A spus de asemenea că întrucît natura a fost întotdeauna aceeași, nu trebuie să se schimbe mușchii personajelor după cum dictează capriciul.

A mai spus că judecînd o pictură trebuie să se observe mai întîi dacă la prima privire ochiul este satisfăcut și dacă artistul a respectat legile artei ; cît despre rest, găsea că fiecare face greșeli în lucruri mici.

Cînd a fost întrebat care sînt culorile cele mai frumoase a răspuns că negrul și albul, deoarece una conferă forță personajelor adîncindu-le umbrele, iar cealaltă le scoate în relief. A declarat mai departe că numai artiștii iscusiți trebuie să deseneze după modele vii deoarece acestea din urmă sînt lipsite de obicei atît de grație cît și de o formă frumoasă. Și a mai spus că în timp ce culorile frumoase se vînd în prăvăliile de pe Rialto, desenul se poate obține doar din cutia talentului și că acesta necesită un studiu îndelungat, adesea pînă noaptea tîrziu, ceea ce face ca desenul să fie practicat și înțeles numai de un număr restrîns de oameni.

Ridolfi despre Tintoretto

Cu mare cheltuială, el începu să colecționeze din multe locuri mulaje în ghips după statui antice ; de la Florența a obținut copiile miniaturale ale lui Daniello Volteranno după statuile din Capela Medicilor : Aurora (Zorile), Crepusculo (Amurgul), Notte (Noaptea) și Giorno (Ziua). A studiat toate aceste statui cu o deo-

sebită grijă, făcînd mii de desene după ele la lumina lămpii, pentru a dobîndi, cu ajutorul umbrelor groase aruncate în acest fel de lumină, un stil puternic de desen în relief. A copiat încontinuu diferitele părți ale acestor statui (mîini, brațe, torsuri etc.) desenîndu-le în cărbune, sau acuarelă pe hîrtie colorată, desenîndu-le în părțile luminate cu cretă sau cu alb de plumb.

Intelectul său ascuțit l-a făcut să-și dea seama de faptul că pentru a deveni un pictor mare trebuie să capeți dexteritate în copierea reliefului, și că imitarea strictă a naturii nu este suficientă. Căci natura produce mai ales lucruri imperfecte, și numai rareori pune laolaltă părți de egală frumusețe. El credea că era în intenția artiștilor deosebit de înzestrați să scoată din natură un extras al frumosului, iar apoi să adauge ceea ce lipsește, făcînd ca prin aceasta natura să pară cu totul desăvîrșită. N-a încetat nici o clipă să copieze picturile lui Tițian, învățînd astfel din ele arta coloritului.

A lucrat de asemenea după modele vii. După ele a făcut un mare număr de studii de racursi. El a încercat să lege de natură ceea ce a observat la sculpturi, învățînd armonia de la una și forma corectă de la cealaltă. Uneori a făcut disecții pe cadavre pentru a vedea cum acționează mușchii.

De asemenea a învățat să facă modele reduse din ceară sau din lut pe care le îmbrăca în petece de pînză și le acoperea cu atenție, astfel încît cutele să acentueze formele membrelor. Așeza aceste modele în căsuțe și în camere de perspectivă. Punea luminițe la ferestre ca să se producă lumină și umbră. Alte modele le suspenda de grinzile tavanului. Aceasta îl ajuta să observe efectul pe care îl făceau atunci cînd erau privite de dedesubt, învățînd astfel cum se fac racursiurile pentru frescele de plafon.

Una din calitățile lui Tintoretto, lăudată de mulți artiști, a fost capacitatea sa de a-și ima-

gina efectul pe care îl va face un tablou în funcție de locul pe care urma să-l ocupe [1]. Aceasta însemna că el înțelesese cît finisaj necesita un tablou anumit. Dar în toate împrejurările pensulația sa măestrită a fost „liberă".

Din *Delle maraviglie dell'arte*, de Ridolfi

PAOLO VERONESE (1528–1588)

Acei pictori care au înțeles cel mai bine arta producerii unui efect reușit, au adoptat un principiu care pare să fie perfect compatibil cu rațiunea, și anume că o parte poate fi sacrificată pentru binele întregului. Astfel, fie că masele sînt alcătuite din lumină fie din umbră, este necesar ca ele să fie compacte și să aibă o formă plăcută; în acest scop, unele părți pot fi făcute mai întunecate și altele mai luminate, iar reflexiile mai puternice decît ar îngădui natura. Paolo Veronese și-a asumat mari libertăți de acest gen. Se spune că fiind odată întrebat de ce anumite personaje sînt pictate în umbră, întrucît nu se vedea nici o cauză în tabloul însuși, el curmă întrebarea iscoditoare cu fraza, „una nuevola che passa", *un nor care trece le-a umbrit.*

SIR JOSHUA REYNOLDS

Procesul lui Paolo Veronese

Fiind citat de Cancelaria Tribunalului Catolic (Sfîntul Oficiu) să apară în fața instanței, Paolo Caliari din Verona, domiciliat în parohia San Samuel, cînd a fost interogat în legătură cu numele și pronumele său, a răspuns cele de mai sus.

---

[1] Ridolfi explică că nu este întotdeauna demn de *laudă pictorul care finisează și lucrează cu delicatețe.* Este mai cu seamă de prisos în cazul tablourilor ce urmează să fie atîrnate la distanță de spectator, întrucît spațiul care există între el și pictură va armoniza tușele viguroase și le va face să pară line și agreabile.

Cînd a fost chestionat în legătură cu profesiunea sa, a răspuns : Pictez și fac portrete.

Intrebare : Știi motivul pentru care ai fost chemat aici ?

Răspuns : Nu, domnilor.

Întrebare : Poți să-ți închipui pentru ce ?

Răspuns : Îmi închipui foarte bine.

Întrebare : Spune-ne ce-ți închipui.

Răspuns : Potrivit celor spuse mie de Părintele Reverend, adică de Starețul de la Mînăstirea Sfinții Giovanni și Paolo, al cărui nume nu-l cunosc, Înălțimile Voastre i-ați poruncit, cînd a fost el aici, să mă determine să pictez o Magdalenă în locul cîinelui din tabloul meu [1]. I-am spus că aș fi făcut bucuros acest lucru și în fond orice altceva, atît pentru onoarea mea cît și pentru aceea a lucrării mele, dacă aș fi simțit că un asemenea personaj ar fi potrivit. Cu toate acestea, din mai multe motive pe care voi încerca să le arăt, cu condiția să mi se dea această posibilitate, n-am simțit că o Magdalenă ar fi potrivită în tablou.

Întrebare : La care tablou te referi ?

Răspuns : La *Cina cea de Taină* pe care Isus a petrecut-o în tovărășia Apostolilor săi în casa lui Simon.

Întrebare : Unde se află acest tablou ?

Răspuns : În refectoriul călugărilor de la Mînăstirea Sfinții Giovanni și Paolo.

Întrebare : Pe ce este pictat, pe perete, pe panou sau pe pînză ?

Răspuns : Pe pînză.

Întrebare : Ce înălțime are ?

Răspuns : Cam șaptesprezece picioare.

Întrebare : Ce lățime are ?

Răspuns : Cam treizeci și nouă de picioare.

---

1 Cunoscut astăzi sub numele *Petrecerea din casa lui Levi.*

Întrebare : Ai pictat și însoțitori în acest tablou al Cinei Mîntuitorului Nostru ?

Răspuns : Da, domnilor.

Întrebare : Spune-ne cîți însoțitori sînt, și ce face fiecare din ei.

Răspuns : Este Simon, proprietarul hanului. Imediat lîngă acest personaj am pictat un intendent care am presupus că venise pentru propria lui plăcere, să vadă cum mai merg treburile. Mai sînt de asemenea multe alte personaje de care nu-mi aduc aminte pentru că s-a scurs multă vreme de cînd am pictat tabloul.

Întrebare : În afară de aceasta, ai mai pictat și alte Cine ?

Răspuns : Da, înălțimile voastre.

Întrebare : Cîte ai pictat și unde se află ?

Răspuns : La Verona am pictat una pentru prea cucernicii părinți de la San Nazzaro. Poate fi văzută în refectoriul lor. De asemenea am pictat una aci la Veneția pentru prea cucernicii părinți de la San Giorgio. Este așezată în refectoriul lor.

I s-a spus că aceasta nu era o Cină.

Întrebare : Noi te-am întrebat de Cina cea de taină a Mîntuitorului nostru.

Răspuns : Am pictat una în refectoriul de la Servi din Veneția, încă una în refectoriul lui San Sebastian aici în Veneția. De asemenea am pictat una în Padova pentru părinții de la Santa Maddalena. În afară de acestea nu-mi aduc aminte să mai fi pictat și altele.

Întrebare : În Cina pe care ai pictat-o pentru Sfinții Giovanni și Paolo, care este semnificația figurii bărbatului căruia îi curge sînge din nas ?

Răspuns : Am intenționat să înfățișez un servitor căruia îi curgea sînge din nas în urma unui accident.

Intrebare : Care este semnificația oamenilor înarmați care sînt îmbrăcați ca germani și țin halebarde în mîini ?

Răspuns : Ca să răspund cum trebuie la aceasta, trebuie să spun cîteva cuvinte asupra subiectului.

Întrebare : Spune-le.

Răspuns : Noi pictorii ne luăm anumite libertăți pe care și le asumă poeții și nebunii, iar eu i-am înfățișat pe cei doi halebardieri — unul bînd și unul mîncînd lîngă o scară. Ei se află acolo ca să fie utili, pentru că mi s-a părut potrivit ca stăpînul casei, care era om de vază și bogat, după cîte mi s-a spus, să aibă asemenea slujitori.

Întrebare : Și de ce l-ai așezat pe pînză pe omul acela îmbrăcat ca un clovn, ținînd un papagal pe încheietura mîinii ?

Răspuns : Din motive ornamentale, după cum e obiceiul.

Întrebare : Cine stă așezat la masa Mîntuitorului nostru ?

Răspuns : Cei doisprezece Apostoli.

Întrebare : Ce face primul, Sf. Petru ?

Răspuns : Taie mielul în felii ca să le trimită spre celălalt capăt al mesei.

Întrebare : Ce face cel de lîngă el ?

Răspuns : Ține o farfurie ca să poată primi ceea ce îi va da Sf. Petru.

Întrebare : Spune-ne ce face următorul ?

Răspuns : Ține o scobitoare ; se scobește în dinți.

Întrebare : Cine crezi tu că a luat parte într-adevăr la această Cină de Taină ?

Răspuns : Cred că s-au aflat acolo Cristos și Apostolii Săi ; dar dacă există un spațiu suplimentar într-un tablou, îl împodobesc cu personaje după cum îmi dictează imaginația.

Întrebat dacă i s-a cerut să picteze germani, clovni și alte asemenea lucruri în tabloul său, Veronese a răspuns : Nu înălțimile voastre, dar mi s-a cerut să împodobesc tabloul oricum voi

dori. Este un tablou mare și mi s-a părut că există loc pentru multe personaje.

Întrebat după aceea dacă podoabele pe care el, ca pictor, s-a obișnuit să le adauge tablourilor erau de obicei așezate acolo pentru că erau necesare și potrivite atît subiectului cît și personajelor principale, sau dacă ele erau într-adevăr inventate după bunul său plac, adică lucruri care-i treceau prin minte fără ca să-i solicite judecata sau simțul pudorii, Veronese răspunse : Pictez tablouri cît pot de bine, ținînd cont de ceea ce este potrivit.

Întrebat apoi dacă i s-a părut potrivit să picteze clovni, beți, nemți, pitici și alte asemenea obscenități într-un tablou înfățișînd Cina cea de taină a Mîntuitorului nostru, el a răspuns : Nu, înălțimile voastre.

Întrebare : Nu-ți este cunoscut faptul că în Germania și în alte locuri atinse de putregaiul ereziei se obișnuiește ca, cu ajutorul unor tablouri depravate și a altor asemenea născociri să-și bată joc, să insulte și să persifleze cele ce țin de Sfînta Biserică Catolică, pentru ca să propovăduiască proștilor și ignoranților falsa învățătură ?

Răspuns : Da, înălțimea voastră, este un lucru netrebnic. Dar vă repet ce v-am spus mai înainte, și anume că eu trebuie să fac ceea ce mai marii mei au făcut înaintea mea.

Întrebare : Și ce-au făcut mai marii tăi ? Făcut-au ei lucruri asemănătoare ?

Răspuns : În Capela Pontificală de la Roma, Michelangelo a pictat pe Domnul Nostru Isus Cristos, pe Maica Sa, pe Sf. Ioan, Sf. Petru și Ceata îngerilor, pe toți ca nuduri — chiar și pe Fecioara Maria. Și sînt arătați în diferite poziții, fără prea multă reverență.

Întrebare : Nu-ți dai oare seama de faptul că nu sînt necesare nici un fel de haine într-o pictură a Judecății de Apoi pentru

că nu se presupune existența hainelor sau a unor lucruri similare, și de faptul că nu există nimic la acele personaje care să nu fie spiritualizat ? Nu există arme, măscărici, cîini și alte clovnerii asemănătoare. Și vrei pur și simplu să dai a înțelege că datorită acestui exemplu sau a oricărui altul ai avut dreptate să pictezi tabloul așa cum l-ai pictat ? Și intenționezi să-ți aperi tabloul și să insiști că este bun și nu este obscen ?

Răspuns : Iluștrii mei stăpîni, nu, nu doresc să apăr tabloul, dar am crezut într-adevăr că procedez bine. N-am luat în considerare o seamă de lucruri, căci n-am crezut că voi jena pe cineva, mai cu seamă deoarece figurile clovnilor sînt așezate în afara încăperii unde se află așezat Domnul nostru.

Ca rezultat al acestei ședințe a Tribunalului, judecătorii au hotărît ca Veronese, pe propria sa cheltuială, avînd trei luni la dispoziție, să execute schimbările necesare. Se stipula mai departe că în cazul că va refuza să facă schimbările, el va fi pasibil de pedepsele pe care Tribunalul Sacru va voi să le aplice[1].

Din documentele depoziției lui Veronese

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO (1538–1600)

Tratatul lui Lomazzo a fost extrem de citit și de folosit pînă în secolul al nouăsprezecelea și este de mare importanță pentru înțelegerea Manierismului.

ELIZABETH G. HOLT

1 Veronese nu a executat toate schimbările comandate. El a schimbat totuși tabloului, prin care a recunoscut că nu este un tablou înfățișînd Cina cea de Taină. Se pare că aceasta a satisfăcut pe judecătorii Tribunalului Inchizitorial.

Despre compartimentele picturii

Pictura este fie contemplativă fie practică. Cea contemplativă stabilește preceptele generale ce trebuie învățate de oricine dorește să devină celebru în această artă. Cea practică oferă observații ce țin de discreție și de judecată, învățînd cum să se pună în practică ceea ce se concepe în general... Partea contemplativă are cinci compartimente. Primul se ocupă de *proporție,* al doilea de *mișcările, acțiunile* și *situațiile* personajelor ; al treilea de *culoare ;* al patrulea de *lumină,* al cincilea de *perspectivă.* Există două aspecte în ceea ce privește proporția. Sau este directă — exprimînd proporția exactă și adevărată a lucrului de reprezentat (adică, dacă statura unui om se compune din nouă sau zece fețe în lungime, atunci fața sa trebuie să fie a noua sau a zecea parte din aceasta) — sau altminteri proporția se află în perspectivă în raport cu ochiul. Această proporție diferă în foarte mare măsură de cealaltă. Căci în acest caz proporția feței sau a capului față de corpul întreg depinde de distanța la care se află obiectul de ochi.

Din *Un Tratat conținînd artele picturii ciudate,*
de Lomazzo

FRANCISCO PACHECO (1564–1654)

Academia sa de pictură a fost unul din centrele culturale ale orașului[1] *și i-a atras nu numai pe literați dar și asemenea elevi proeminenți precum Velázquez, Alonso Cano și probabil de asemenea Zurbarán... Aparținînd, ca și Carducho, aceleiași generații de tranziție dintre manierism și baroc, Pacheco este, totuși, mult mai inclinat în favoarea naturalismului.*

ELIZABETH G. HOLT

1 Sevilla.

Despre pictură

Desenul este viața și sufletul picturii ; desenul, mai ales conturul, este lucrul cel mai greu ; ba, la drept vorbind, Arta nici nu cunoaște altă dificultate. Aici sînt necesare curajul și stăruința ; aici giganții înșiși duc o luptă de o viață, în timpul căreia nu pot depune armele nici pentru o singură clipă...

În operele maeștrilor constatăm multă iscusință în ale desenului, multă considerație și tact, multă adîncime, știință și anatomie, multă iscusință și veridicitate în redarea mușchilor, *multă discriminare în ceea ce privește diferitele tipuri de îmbrăcăminte și mătăsuri*, multă finisare în diferitele porțiuni, în desen și culoare, multă frumusețe și *diversitate în trăsături*, multă artă în racursiuri și perspectivă, multă ingeniozitate în *adaptarea efectelor de lumină* locului dat — pe scurt, multă grijă și hărnicie în a descoperi și dezvălui acele puncte care sînt dificil de stăpînit...

Urmez natura îndeaproape în privința tuturor lucrurilor, și dacă aș putea-o avea neîntrerupt înaintea ochilor pentru fiecare detaliu, ar fi cu atît mai bine.

Din *Arte de la Pintura*, de Pacheco

PIETER PAUL RUBENS (1577–1640)

In arta sa, toate instinctele animalice ale naturii umane apar pe scenă, acelea pe care convenția le exclusese ca grosiere, el le reproduce ca adevărate și le contopește cu alte emoții umane întocmai cum sînt împletite în viață.

HIPPOLYTE TAINE

Trei scrisori

Către Annibale Chieppio

Valladolid, 24 mai 1603

Soarta răutăcioasă pizmuiește prea mult mulțumirea mea sufletească și nu uită a mă sîcîi cu unele necazuri, găsind cîteodată mijlocul de

a aduce o năpastă, pe care precauția omenească n-o poate prevedea și cu atît mai puțin s-o bănuie, cum se întîmplă cu tablourile, împachetate chiar cu mîna mea și cu cea mai mare grijă cu putință, de față cu stăpînul meu, ducele. Pe urmă le-am cercetat din nou, la stăruința slujbașilor de la vamă, la Alicante, și le-am aflat iarăși a fi într-o stare desăvîrșită ; dar acum cînd au fost despachetate în casa lui signor Hanibal Iberti, par a fi stricate și dăunate în asemenea hal, încît mai că îmi pierd nădejdea de a fi în stare să îndrept stricăciunile... Culorile au pălit și, absorbind atîta umiditate, s-au umflat și se cojesc, astfel încît în multe locuri nu mai rămîne alt leac decît a fi rîcîite cu cuțitul de pe pînză și a pune culori proaspete.

Atît de mare este paguba (tare aș vrea să nu fie așa !). Nu exagerez ca să sporesc mai tîrziu prețul muncii de restaurare, căreia nu voi șovăi să mă devotez cu toată iscusința, de vreme ce Înălțimii Sale i-a fost pe voie a mă face custodele și conducătorul muncii altora, fără a adăuga măcar o singură tușă a penelului meu. Vorbesc astfel nu fiindcă mi-ar fi ciudă pe această însărcinare, ci pentru că signor Iberti dorește să pictez repede o seamă de tablouri, cu ajutorul pictorilor spanioli, o dorință căreia m-am supus, dar nu sînt îndemnat s-o încuviințez, ținînd seama de răgazul scurt lăsat și de piedicile ridicate de picturile stricate — fără a mai pomeni de neglijența și lipsa de pregătire, de necrezut, a acestor pictori și (ceea ce este foarte însemnat) maniera lor atît de deosebită de a mea.

Domnul să mă apere, să nu le semăn cumva, în vreun fel. Pe scurt, *pergimus pugnantia secum ; cornibus adversis componere* [1].

După toate, treaba e sortită să fie dată în vileag prin indiscreția asistenților înșiși, căci

1 Ne străduim să împăcăm lucruri care se bat cap în cap (Horațiu-Sermones).

fie că-mi vor dispreţui ajutorul şi retuşările, fie că le vor prelua şi vor pretinde că este doar opera lor, fiindcă le va fi de ajuns de lesne să îşi dea seama că tablourile sînt hărăzite ducelui de Lerma şi trimise cu gîndul de a fi expuse într-o galerie publică. Acest amănunt este de prea puţină însemnătate pentru mine şi le-aş dărui bucuros această onoare ; dar sînt sigur că numai pe seama prospeţimii culorilor se va descoperi negreşit că lucrarea a fost făcută aici (...) fie de ei, fie de mine însumi, fie de mine şi de ei împreună (lucru ce nu voi îngădui niciodată, deoarece totdeauna m-am ferit ca nu cumva operele mele să fie luate drept ale altui artist, oricît de mare ar fi el). Şi m-aş socoti dezonorat de o lucrare infericară, nedemnă de faima mea, care nu este necunoscută aici.

Către Annibale Chieppio

Roma, 2 februarie 1608

Trebuie să aflaţi, aşadar, că tabloul meu pentru altarul de sus din Chiesa Nuova a ieşit foarte bine, spre neţărmurita mulţumire a călugărilor şi, de asemenea, (ceea ce se întîmplă arar) a tuturor celorlalţi privitori care l-au văzut mai întîi. Dar lumina cade atît de neprielnic pe acest altar, încît anevoie poţi deslusi figurile, ori te poţi desfăta de frumuseţea coloritului şi gingăşia cu care sînt desenate capetele şi drapajele pe care le-am executat cu mare grijă, după natură, şi cu deplină măiestrie, după judecata tuturor. Drept care, văzînd că tot meritul lucrării este umbrit din cauza aşezării ei şi deoarece nu pot dobîndi onoarea strădaniilor mele cîtă vreme roadele lor nu pot fi văzute, cred că nu o voi dezveli. În schimb, o voi lua cu mine şi voi căuta un loc mai bun pentru ea, chiar dacă preţul a fost hotărît la 800 de coroane (la zece juli coroana). Dar călugării nu doresc ca pictura să fie îndepărtată, pînă ce nu cad de acord să fac o copie după ea, cu

mîna mea, pentru acelaşi altar, urmînd a fi pictată pe piatră sau pe alt material care va absorbi culorile în aşa fel, încît să nu fie reflectate de această lumină neprielnică. Eu, însă, nu consider potrivit cu reputaţia mea ca să existe, în Roma, două tablouri identice, pictate de mîna mea...

Cu gîndul ca să fiţi bine informat despre orice, vă voi spune că este foarte frumoasă compoziţia datorită numărului, mărimii şi varietăţii figurilor de bătrîni, tineri şi doamne bogat înveşmîntate...

Către Sir Dudley Carleton

Anvers, 26 mai 1618

Cel de-al treilea tablou este pictat pe un panou, avînd cam un metru şi zece centimetri lungime pe optzeci de centimetri înălţime. Subiectul este întru totul original, nefiind nici sacru, nici profan, ca să spun aşa, deşi este luat din Sfînta Scriptură. Înfăţişează pe Sarah în clipa cînd o alungă pe Hagar care, cu prunc în pîntec, părăseşte casa avînd un port demn, sprijinită de patriarhul Abraham. Nu i-am dat omului trimis la domnia voastră [1] dimensiunile tabloului, fiindcă i-am şi pus o mică ramă. Este pictat pe un panou, deoarece lucrările de mici proporţii reuşesc mai bine pe lemn decît pe pînză ; şi fiind atît de mic, va fi uşor de transportat. După obiceiul meu, am angajat un om foarte iscusit în domeniul lui, pentru a termina peisajele [2], numai spre a spori desfătarea Excelenţei Voastre. Pentru celelalte, vă asigur că nu am îngăduit ca vreo făptură omenească să pună mîna la desăvîrşirea lor...

---

[1] Mesagerul lui Carleton l-a vizitat pe Rubens ca să obţină de la el măsurătorile tuturor picturilor pe care Rubens le pregătea pentru el, spre a putea pregăti ramele.

[2] Jean Wildens.

NICOLAS POUSSIN (1594–1665)

Potrivit părerii lui Poussin, o „modă" este una din acele legi, sau metode, pe care artiștii le stabilesc spre a le fi de ajutor la executarea lucrărilor. Intr-un fel, asemenea grupe de reguli atrag după ele anumite obligații; astfel, ele impun restricții asupra libertății pictorului, dar, pe de altă parte, ele îi ușurează sarcina definind un curs general al acțiunii a cărui respectare va conduce la anumite rezultate.

ETIENNE GILSON

Dintr-o scrisoare către dl. de Chambray

7 martie, 1655

...În primul rînd, trebuie să știm ce este imitația și să o definim. Definiție — prin imitație se înțelege construirea de linii și utilizarea culorii pe o suprafață plană pentru a reprezenta orice obiect sub soare. Țelul îl constituie delectarea... Nu poate exista nici un tablou de merit zămislit pe pînză fără o cunoaștere a luminii, atmosferei, formei, culorii și perspectivei. O asemenea învățătură ține de fundamentele sau elementele de bază ale picturii. În primul rînd, deci, este necesar ca subiectul să fie în sine nobil, și să ofere perspective pentru dezvăluirea gîndului și a strădaniei pictorului. Trebuie să fie în stare să primească o formă bună.

Din diferite scrisori

Niciodată nu mă simt atît de stimulat (de îmboldit spre muncă) ca după ce am văzut un obiect frumos.

Există două feluri de a privi lucrurile. Unul e pur și simplu să te uiți la ele, în vreme ce celălalt presupune o considerare atentă a lor. Să vezi doar nu e nimic altceva decît să primești în ochi forma sau copia obiectului care este privit; dar să consideri un lucru e mai mult decît atît: e să cauți cu o sîrguință specială mijloacele de a cunoaște acest obiect pe deplin.

Ei nu-și dau seama că este contrar ordinii și naturii să așezi lucruri foarte mari și masive în locuri înalte [1], sau să pui corpuri delicate sau firave să ducă greutăți mari.

Este foarte dificil să judeci bine. Spre a realiza acest lucru este nevoie atît de teorie cît și de practică. Rațiunea, nu apetitul, trebuie să controleze judecata.

Îți spun cîteva considerații importante ce vor arăta ce anume trebuie observat în reprezentările tratate de un artist. Bravii noștrii greci din antichitate, inventatorii tuturor lucrărilor frumoase, au descoperit mai multe modalități cu ajutorul cărora produceau efecte miraculoase. Acest cuvînt „modalitate", în accepțiunea lor, înseamnă rațiune, măsură, sau forma pe care o utilizăm în activitatea creatoare. Rațiunea ne obligă să nu depășim anumite limite, să studiem natura cu moderație și inteligență, să menținem în fiecare operă o ordine precisă, și să păstrăm fiecărui lucru caracteristica lui esențială. Aceste modalități ale anticilor combinau între ele lucruri asemenea și lucruri diferite. Constanța în proporții și dispunere conferea fiecărei modalități caracterul ei particular; și anume puterea de a inspira sufletului anumite pasiuni.

Gustul amatorilor variază tot atît de mult ca talentul pictorilor. Trebuie să existe o diversitate tot atît de mare în judecățile primilor ca și în producțiile celor din urmă. Istoria demonstrează că fiecare din pictorii mari ai antichității au excelat într-o anumită direcție. Se poate conchide că nici un om nu a întruchipat perfecțiunea.

[1] Se referă la bolta de la Grande Galerie.

Dar cine știe ce se poate bucura de reușită ? Uneori, dacă n-am pierde nimic, am fi în pagubă. Relele cele mai mari se trag din marea prosperitate. Acestea sînt căile secrete pe care le folosește Natura ca să producă schimbări.

Despre limitele desenului și culorii

Este important să se evite atît moliciunea prea mare cît și severitatea excesivă în privința liniilor și culorilor. Este elegant acel gen de pictură la care prim-planul și fundalul sînt bine reunite de cîmpul median. Acesta este modul în care se pot explica armonia și distonarea culorilor, precum și limitele lor.

Despre ideea de frumusețe

Frumusețea nu intră într-un subiect fără o pregătire atentă. Această pregătire include ordinea, modalitatea, întinderea sau spațiul și forma. Ordinea înseamnă distanța dintre părți ; modalitatea se ocupă de cantitate și de număr ; forma se referă la contururi și culori. Nu este suficient ca toate părțile să aibă o ordine sau un spațiu adecvate, și ca toate figurile să se afle la locurile lor firești. Trebuie să existe de asemenea „modalitatea" pentru a le menține în cadrul limitelor lor adevărate. Forma, cînd trăsăturile sînt tratate cu grație și finețe, adaugă armonie luminii și umbrei. Adevărata frumusețe se desprinde de animalitate și ține de trup numai cînd este determinată prin măsuri pregătitoare care înalță imaginația și excită mintea, pentru a conferi lucrurilor exterioare o valoare superioară celei pe care o posedă în realitate. Pictarea agreabilă a frumosului este acel *nec plus ultra* al artei.

Din *Schiță pentru un tratat asupra picturii*, de Poussin

CARLO RIDOLFI (1594–1658)

Ridolfi, un pictor venețian, imitator al lui Veronese, este mai ales cunoscut pentru lucrarea sa asupra vieții pictorilor din orașul său intitulată Minunile Artei *(Delle maraviglie dell'arte).*

ROBERT GOLDWATER

Două abuzuri importante

Există două abuzuri importante care fac mare rău picturii. Primul este ignoranța din partea patronilor, care adesea greșesc cînd aleg un pictor ; al doilea este marele număr de pictori care n-au nici un pic de talent, și care datorită sărăciei, se silesc să picteze. Primul abuz are efectul de a priva pe artiștii îndemînateci, care au trudit din greu și timp îndelungat ca să-și perfecționeze arta, de prilejul de a-și pune talentul lor în operă. Ca urmare a celui de al doilea abuz, constatăm că atît locurile publice cît și cele particulare sînt ticsite de picturi monstruoase.

Despre pictori

Pictura nu-l face, așa cum cred mulți, excentric pe om, mai degrabă îl face abil și ușor adaptabil oricărei situații.

O definiție a picturii

Pictura este acea idee universală care închide în ea toate lucrurile universului. Și întrucît obiectele naturale, datorită imperfecțiunii materialelor lor, sînt pline de defecte, este țelul unic al picturii să le readucă în starea lor primară, așa cum au fost cînd au fost făcute de creatorul lor nemuritor.

Din *Delle maraviglie dell'arte* de Ridolfi

REMBRANDT van RIJN (1606–1669)

Temperamentul îi era acela al unui profet — un om posedat de Dumnezeu, frate cu Dostoievski, forfotind de viitor, un viitor pe care îl purta în sine precum purtau profeții evrei în sinea lor venirea lui Mesia, și precum purta el în sinea lui trecutul.

ANDRÉ MALRAUX

Scrisoare către Huygens

12 ianuarie, 1639

Excelență :

Datorită zelului deosebit și devoțiunii pe care am trăit-o realizînd cu bine cele două tablouri pe care Înălțimea Sa m-a însărcinat să le execut — unul fiind așezarea în mormînt a trupului neînsuflețit al lui Cristos[1] iar celălalt reprezentîndu-l pe Cristos ridicîndu-se din morți spre marea consternare a străjilor[2] — aceste amintite tablouri sînt acum terminate, ca urmare a unei sîrguincioase aplecări, așa încît mă aflu acum în situația de a vi le expedia întocmai și astfel de a procura un prilej de desfătare Înălțimii Sale. Căci în aceste două tablouri a fost exprimată mișcarea cea mai măreață și mai firească (sau emoția cea mai interiorizată)[3] fapt care reprezintă și principalul temei pentru vremea îndelungată pe care execuția lor a necesitat-o.

Ca atare, cer Excelenței Voastre să fie atît de bună și să-l înștiințeze pe Înălțimea Sa de acest fapt, iar dacă i-ar face plăcere Excelenței Voastre, cele două tablouri să fie expediate mai întîi la adresa Voastră, așa cum s-a procedat și în precedenta ocazie. Voi aștepta negreșit, mai întîi, nota de răspuns.

Și întrucît Excelența Voastră a fost deranjată cu toate aceste chestiuni pentru a doua oară, o piesă lungă de 10 picioare și înaltă de 9 îi va fi de asemenea remisă, din parte-mi, în semn de apreciere, și care va fi demnă de casa Excelenței Voastre. Și urîndu-vă deplină fericire și binecuvîntarea cerului, Amin.

Excelență, al Vostru umil și ascultător slujitor

REMBRANDT

(Pe margine, stau scrise următoarele : Excelență, locuiesc pe Binnen Amstel. Casei i se spune fabrica de zahăr.)

Sandrart despre Rembrandt

1. Rembrandt, fiul unui morar, elevul lui Lastman, a dobîndit un înalt grad de realizare în artă prin hărnicie și daruri naturale, deși el

1 *Coborîrea în mormînt.*

2 *Învierea.*

3 Pînă acum, aceste cuvinte au fost interpretate ca însemnînd „mișcarea cea mai măreață și mai firească". H. E. van Gelder, totuși, a arătat că mulți autori din secolul al XVII-lea s-au folosit de cuvîntul ***beweeglijkheid*** spre a exprima emoția mai degrabă decît mișcarea fizică. Urmează că vorbele lui Rembrandt trebuie interpretate ca însemnînd „cu cea mai intensă și mai interiorizată emoție". Rembrandt a dorit să exprime faptul că s-a străduit din răsputeri să exprime emoțiile personajelor în raport cu caracterul lor. Cu toate acetea, J. Rosenberg *(Rembrandt,* I, Cambridge, 1948, p. 116, nota 29) și W. Stechow *(Art Bulletin,* 32, 1950, 253) nu acceptă această interpretare. Ei susțin că „interpretarea de emoție interioară pare a fi contrazisă de tablourile însele, în care mișcarea exterioară în sensul baroc predomină încă, precum și de estetica perioadei".

Un observator imparțial va trebui să recunoască că *Învierea* este o „compoziție turbulentă acționată de o frenetică mișcare barocă" dar că *Coborîrea în mormînt* este o compoziție stăpînită de o simțire interioară. Van Gelder a atras în mod corect atenția asupra faptului că spectatorii — nu mai puțin în *Învierea* — sînt stăpîniți de emoție interioară. Cercetările lingvistice recente sprijină teoria lui van Gelder (L. de Paauw-de Veer, *Oud Holland,* 74, 1959, 202).

n-a vizitat niciodată Italia şi nu s-a dezvoltat pe deplin.
2. A păcătuit împotriva legilor anatomiei, proporţiilor, perspectivei şi antichităţii, precum şi împotriva măiestriei de desenator al lui Rafael ; s-a războit de asemenea cu academiile şi s-a bizuit pe natură.
3. Neavînd un contur corect, şi-a lucrat fundalurile în tonuri închise şi a pus accent doar pe armonia generală a unui tablou, dobîndind realizări remarcabile în jumătăţi, capete şi tablouri mici.
4. Gravurile stau martore hărniciei sale, datorită căreia el a cunoscut bunăstarea ; casa sa era plină de elevi cu dare de mînă, fiecare plătindu-i cam 100 de florini pe an. În afară de aceasta realiza între 2000 şi 2500 de florini pe an din vînzarea lucrărilor lor.
5. Dacă ar fi fost mai prudent în raporturile sale cu alţii, ar fi devenit încă şi mai avut. Dar deşi nu era mînă spartă, punea puţin preţ pe rangurile sociale şi manifesta preferinţă pentru societatea celor umili, fapt care îl distrăgea destul de mult de la lucru.
6. Armonia culorilor sale.
7. Pasiunea sa de colecţionar.
8. Concentrarea luminii şi culoarea sa incandescentă.
9. În reprezentarea persoanelor vîrstnice el se apropie foarte mult de natură. A pictat puţine episoade mitologice sau istorice, preferînd mai ales subiectele simple şi pitoreşti din natură.
10. A murit la Amsterdam ; se spune că fiul său este şi el un pictor înzestrat.

Din Comentariile lui Sandrart (1675)

JACOB van RUISDAEL (1628–1682)

Orice pictor de mîna a doua al mării şi al cerului ne poate încînta, în vreme ce un artist atît de îndemînatec ca Hobbema devine plictisitor, deoarece copacii din scenele sale de pădure înfăţişaţi cu lux de amănunte nu sînt subordonaţi unui principiu general

al luminii. Există însă o singură mare excepţie, Jacob van Ruisdael, care trebuie socotit cel mai mare maestru al viziunii naturale dinainte de Constable. Acest om grav şi singuratic a fost evident victima unor crize depresive în timpul cărora lucra fără nici o scînteie de simţire sau de vitalitate. Dar cînd i se reaprindeau emoţiile el simţea grandoarea şi patosul naturii simple cu o forţă cu adevărat wordsworthiană. Această simţire a exprimat-o, aşa cum au făcut toţi marii peisagişti, prin distribuirea la scară mare a luminii şi întunericului, astfel încît chiar înainte de a ne apropia de tablourile sale, le simţim semnificaţia dramatică şi numai cînd le privim mai de aproape le apreciem abundenţa de fapte observate.

KENNETH CLARK

De ce este Ruisdael un peisagist unic

Dintre toţi pictorii olandezi, Ruisdael este cel care seamănă cu ţara sa în chipul cel mai nobil cu putinţă. Regăsim într-însul amploarea ei, tristeţea, placiditatea niţel posomorîtă, farmecul monoton şi liniştit. Cu linii ce se pierd în depărtări, cu o paletă severă, în două trăsături ample şi de o mare precizie fizionomică — orizonturi cenuşii, care n-au limite, ceruri cenuşii, al căror infinit se poate măsura — el ne va fi lăsat un portret al Olandei, n-aş spune familiar, dar intim, seducător, de-o admirabilă fidelitate şi care nu va îmbătrîni niciodată.

Dar Ruisdael are şi alte calităţi care fac din el, sînt convins, cea mai nobilă figură a şcolii după Rembrandt ; şi asta nu-i puţin cînd e vorba de un pictor care n-a făcut decît peisaje aşa-zis neînsufleţite şi nici o singură făptură vie, cel puţin fără ajutorul cuiva.

Ţineţi seama şi de faptul că, luat cu de-amănuntul, Ruisdael ar fi poate inferior multora dintre compatrioţii săi. În primul rînd pentru că nu-i îndemînatec într-un moment şi într-un gen în care iscusinţa era moneda curentă a talentului, deşi poate că echilibrul şi forţa obiş-

nuită a gîndirii sale se datorează tocmai acestei lipse de îndemînare. De asemeni, nu-i ceea ce se numeşte un pictor abil. Pictează bine şi nu afectează nici un fel de originalitate de meşteşug. Ceea ce are de spus, o spune limpede, exact, dar cu anume încetineală parcă, fără subînţelesuri, înflăcărare, sau şiretlicuri. Desenul său n-are totdeauna caracterul incisiv, ascuţit, accentul acela bizar specific anumitor tablouri de Hobbema.

Examinat în deprinderile sale obişnuite, el este simplu, serios şi robust, foarte calm şi grav, îndeobşte destul de statornic, în aşa măsură încît calităţile sale sfîrşesc prin a nu mai surprinde, într-atît sînt de susţinute ; şi în faţa acestei măşti mai mult încruntate, în faţa acestor tablouri aproape la fel de meritorii, eşti copleşit uneori de frumuseţea operei, rareori uimit. În sfîrşit culoarea sa e monotonă, puternică, armonioasă şi nu prea bogată. Ea nu variază decît între verde şi brun, avînd drept bază un fond de bitum. N-are prea multă strălucire, nu-i totdeauna plăcută la vedere şi nici de o calitate prea savuroasă în esenţa ei iniţială. Un pictor rafinat de interioare i-ar putea lesne reproşa puţinătatea mijloacelor, socotind paleta sa mult prea sumară.

Cu toate acestea şi-n ciuda lor, Ruisdael e unic... are un fel anume de a se prezenta, de a se impune, de a insufla respectul, de a atrage luarea aminte, care te avertizează că ai în faţa ta sufletul unui om, că acest om aparţine unei seminţii nobile şi are întotdeauna ceva important de spus.

Asta-i singura cauză a superiorităţii lui Ruisdael şi atîta e destul ; există în pictor un om care gîndeşte, iar în fiecare dintre lucrările sale o concepţie. Tot atît de savant în genul său ca şi cel mai savant dintre compatrioţii săi, tot atît de înzestrat din născare, dar mai reflexiv şi mai emoţionant, el adaugă la talentele sale mai mult ca oricare altul, un echilibru ce dă unitate operei şi desăvîrşire fiecărei lucrări în

parte. Puteţi observa în tablourile sale un fel de plenitudine, de certitudine, de pace profundă, care-i o însuşire caracteristică fiinţei sale, şi care dovedeşte că armonia dintre frumoasele sale facultăţi înnăscute, marea sa experienţă, sensibilitatea sa veşnic ascuţită, gîndirea sa veşnic prezentă n-au încetat să domnească nici o singură clipă.

Ruisdael pictează aşa cum gîndeşte, sănătos, puternic, generos...

Ruisdael a simţit lucrurile altcum şi a statornicit o dată pentru totdeauna un principiu mult mai îndrăzneţ şi mai adevărat. El a considerat uriaşa boltă care se rotunjeşte peste cîmpuri sau mare drept plafonul real, compact, consistent al tablourilor sale. Îl arcuieşte, îl desfăşoară, îl cumpăneşte, îi determină valoarea în raport cu accidentele luminii presărate pe orizontul pămîntean ; îi nuanţează suprafeţele întinse, le modelează, într-un cuvînt le execută ca şi cum ar fi vorba de un fragment de prim interes. Descoperă într-însul arabescuri care le continuă pe cele ale subiectului, îi aranjează petele, face ca lumina să pogoare din el şi n-o pune acolo decît în caz de nevoie.

Din *Maeştri de odinioară*, de
Eugène Fromentin

ANTOINE WATTEAU (1684–1721)

Era obişnuit să-şi strîngă laolaltă schiţele libere într-un album pentru a se putea inspira din ele sau folosi de ele uşor. Foarte adesea el repeta acelaşi contur cu diferite modalităţi de a-l umple. Îi plăcea mai cu seamă să deseneze spatele personajelor sale pentru ca să aibă posibilitatea să reproducă diferitele coafuri frumoase ale epocii... Watteau picta culoarea aerului, nu doar obiectele. Efectele sale cele mai izbutite sînt cele obţinute prin reflecţia şi gradarea izbucnirilor de lumină prin întredeschiderile frunzişului bogat.

Scrisori către dl. Julienne [1]

Domnule !

La cererea mea, Marin, care mi-a adus vînatul pe care aţi fost atît de bun să mi-l trimiteţi azi dimineaţă, se întoarce la Dvs. cu pînza pe care am pictat capetele unui porc mistreţ şi al unei vulpi negre, şi pe care le puteţi expedia d-lui de Losmenil, întrucît deocamdată le-am terminat. Nu pot ascunde faptul că sînt încîntat de această pînză mare şi aştept cu nerăbdare să aflu o satisfacţie corespunzătoare din partea Dvs. şi din partea d-nei Julienne, căreia îi place tot atît de deosebit de mult această scenă de vînătoare ca şi mie. Gersaint a trebuit să-mi procure serviciile acelui individ la Serre, ca să-mi mărească pînza la dreapta unde am recompus caii de sub copaci, căci am constatat că spaţiul era congestionat după ce am făcut toate schimbările convenite în acea parte a tabloului. Am de gînd să reîncep lucrul la el luni după amiază, pentru că în timpul dimineţii voi fi ocupat să-mi notez ideile în *sanghină*. Nu uitaţi să transmiteţi doamnei Julienne afectuoase omagii din partea mea.

Domnule,

Domnul abate de Noirterre a fost atît de amabil să-mi trimită tabloul lui P. Rubens în care sînt reprezentate două capete de îngeri, iar deasupra lor, pe un nor, silueta unei femei adîncită în meditaţie. Nimic, desigur, n-ar fi putut să-mi procure o fericire mai mare, dacă n-aş fi fost convins că dl. de Noirterre s-a despărţit spre folosul meu de o pictură atît de valoroasă din prietenie pentru dumneavoastră şi pentru nepotul dumneavoastră. Din clipa în care am primit-o, n-am mai fost capabil să-mi găsesc astîmpărul ; ochii mei caută neobosiţi pupitrul pe care, ca pe un tabernacol, l-am aşezat ! Cu greu pot să-mi închipui că P. Rubens a executat vreodată ceva atît de desăvîrşit ca această lucrare. Fiţi atît de bun, domnule, şi transmiteţi simţămintele mele cele mai sincere de gratitudine d-lui abate de Noirterre, pînă ce va sosi clipa în care voi putea eu însumi să-i trimit mulţumirile mele. Mă voi folosi de serviciile primului mesager la Orléans ca să-i scriu şi să-i trimit tabloul *Popas în timpul fugii în Egipt* pe care intenţionez să i-l dăruiesc ca expresie a gratitudinii mele.

Al Dv. prieten devotat şi slujitor, domnule !

[1] Nu se cunoaşte anul acestor scrisori, dar ele au fost scrise în această ordine.

WILLIAM HOGARTH (1697–1764)

In acelaşi timp în care aristocraţia Angliei îşi găsea expresia în portretele lui Sir Joshua Reynolds, burghezia îşi descoperea glasul în arta lui William Hogarth. Realist, moralist şi anecdotic, aşa cum se cuvenea clasei pe care o reprezenta, Hogarth se numără printre acei pictori creatori care au descoperit forţa expresivă a tuşei penelului precum şi a culorii şi a armoniilor ei. El îşi face intrarea în artă ca un continuator al lui Hals şi Velàzquez.

RENÉ HUYGHE

Despre colorit

Prin frumuseţea coloritului, pictorii înţeleg acea dispunere a culorilor pe obiecte, împreună cu umbrele lor adecuate, care apar în acelaşi timp atît distinct variate cît şi măiestrit reunite, în compoziţii de tot felul ; dar cu precădere se referă mai cu seamă la culoarea carnaţiei, cînd nu se menţionează nici o altă compoziţie. Spre a evita confuziile... voi descrie acum doar natura şi efectul tentei primare a carnaţiei ; căci compoziţia acesteia, atunci cînd este înţeleasă cum trebuie, cuprinde tot ce se poate spune

despre coloritul tuturor celorlalte obiecte, oricare ar fi ele.

Iar în aceasta... întregul proces va depinde de arta variației ; adică, de o manieră măiestrită de a varia fiecare culoare ce aparține carnației. Dar înainte de a purcede să arătăm în ce manieră aceste principii conduc la această alcătuire, vom privi la căile ciudate ale naturii de a produce tot felul de chipuri, care ne pot fi de ajutor în elaborarea concepției asupra principiilor de variere a culorilor, astfel ca să vedem de ce ele determină apariția efectului de frumusețe.

Se știe prea bine că fata blondă, bătrînul brun și negrul — ba întreaga omenire, au aceeași înfățișare și sînt în aceeași măsură de respingători pentru ochi atunci cînd epiderma este înlăturată : tocmai pentru a ascunde un obiect atît de dezagreabil și spre a produce acea varietate de chipuri întîlnite în lume, natura a născocit o piele transparentă, denumită cuticulă, prevăzută cu o căptușală de un fel cu totul extraordinar, denumită cutis ; ele sînt amîndouă atît de subțiri încît cea mai ușoară opărire le poate bășica și jupui. Aceste pieliță aderente sînt în anumite părți ale corpului mai mult sau mai puțin transparente decît în altele, și de asemenea diferite la persoane diferite. Cuticula singură este asemănătoare gutapercii, puțin umedă, dar întrucîtva mai subțire, mai ales la tinerii blonzi, sub care s-ar vedea în grosime, carnea, și toate vasele de sînge, exact cum sînt dispuse, ca printr-o foiță de mică, dacă n-ar fi căptușeala ei, acea cutis, care este atît de curios constituită încît expune numai acele lucruri de sub ea care sînt necesare vieții și mișcării, în aranjamente plăcute și dispuneri frumoase.

Cutisul este compus din fibre flexibile, asemeni unei rețele, umplută cu diferite umori colorate. Umoarea albă servește spre a face un ten foarte blond ; galbenă îl face pe cel brunet ;

galben-maronie, pe cel oacheș arămiu ; galben-verzuie, pe cel măsliniu ; maronie închis pe cel mulatru ; neagră pe cel negru. Aceste umori colorate diferit, împreună cu mărimea diferită a ochiurilor rețelei și cu dimensiunea fibrelor ce o alcătuiesc într-o parte sau alta, produc varietatea tenurilor...

Există doar trei culori inițiale în pictură, în afară de alb și negru : și anume roșu, galben și albastru. Verdele și violetul sînt compuse ; prima din albastru și din galben, a doua din roșu și din albastru ; totuși aceste culori compuse, fiind atît de distincte de culorile inițiale, le vom ierarhiza ca atare. Să presupunem că se află amestecate, cum se întîlnește pe paleta pictorului, scale formate din aceste cinci culori inițiale, divizate în șapte clase — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Patru reprezintă clasa medie și cea mai strălucitoare, fiind cea care va apare ca un roșu clar cînd cele de la 5, 6, 7 vor devia înspre alb, iar cele de la 1, 2, 3 se vor cufunda în negru, fie la amurg, fie la o distanță moderată de ochi, ceea ce îl arată pe 4 ca fiind culoarea cea mai strălucitoare și mai persistentă în comparație cu restul. Dar întrucît albul este cel mai aproape de lumină, se poate spune că este egal, dacă nu superior ca valoare cît și ca frumusețe, cu clasa 4 ; ca atare și clasele 5, 6, 7 au de asemenea o frumusețe aproape egală cu ea, pentru că ceea ce ele pierd din strălucirea și persistența culorii lor, cîștigă de la alb sau de la lumină ; în timp ce 3, 2, 1 își pierd în mod absolut și treptat frumusețea lor pe măsură ce se apropie mai mult de negru, reprezentantul întunericului.

Să denumim deci, de dragul distincției și întîietății, clasa a 4-a a fiecărei culori *pigmenți florali*, sau dacă vreți, pigmenți virginali, cum îi denumesc pictorii ; și încă o dată să ne amintim că în dispunerea culorilor, ca și a formelor, varietatea, simplitatea, claritatea, complexitatea, uniformitatea și cantitatea sînt îndreptate de frumusețe în ceea ce privește coloritul alcă-

tuirii omenești, mai ales dacă includem aici figura, unde se cere uniformitatea și opoziția puternică a pigmenților, cum ar fi la ochi și la gură, care solicită cel mai mult atenția noastră. Dar pentru nuanța generală a carnației ce urmează a fi descrisă acum se cere mai multă varietate, complexitate și simplitate.

Valoarea gradelor de culoare fiind astfel stabilită, și ele aranjate în ordine pe paletă să le aplicăm acum pe un bust de marmură albă, care să presupunem că absoarbe fiecare pigment așa cum o picătură de cerneală se absoarbe și se întinde într-o coală de hîrtie proastă, fiecare pigment răspîndindu-se prin aceasta gradat de jur împrejur.

Dacă se dorește ca gîtul bustului să aibă un ten foarte viu împurpurat, penelul trebuie înmuiat în pigmenții florali ai fiecărei culori așa cum se află ei unul deasupra celuilalt la nr. 4 ; dacă se dorește unul mai puțin împurpurat, în aceea de la nr. 5 ; dacă se dorește unul foarte blond, la nr. 6 ; și așa mai departe pînă ce marmura de abia dacă se va colora cît de cît ; să alegem așa dar pigmentul nr. 6 de rîndul acesta și să începem să-l așternem peste pigmentul roșu, pigmentul galben, pigmentul albastru, și peste pigmentul violet sau lacustru.

Acești patru pigmenți aplicați astfel, purcedeți să acoperiți cu ei tot gîtul și bustul schimbînd tot timpul și variind cît mai mult cu putință pozițiile pigmenților unul față de celălalt, determinînd de asemenea diferențe cît mai mari cu putință în forma și dimensiunea lor ; roșul trebuie repetat cel mai adesea, galbenul urmîndu-i imediat, roșul-violaceu după el, iar apoi albastrul, rar însă, cu excepția unor părți, cum ar fi tîmple, dosul mîinilor etc., acolo unde vinele mai groase își dezvăluie ramificațiile (uneori prea evidente), variind totuși aceste aparențe. Dar există, fără îndoială, variații infinite în natură, de la ceea ce se poate denumi

cea mai frumoasă ordine și dispoziție a culorilor în carnație, nu numai la persoane diferite, dar și în diferitele părți ale uneia și aceleiași persoane, toate supuse într-o măsură sau alta, acelorași principii.

Dacă ne imaginăm acum că întreg acest proces este realizat cu pigmenții gingași din clasa 7, așa cum se presupune că se ordonează aceștia, roșu, galben, albastru, verde și violet, unul sub celălalt, nuanța generală a realizării va fi un pigment inițial aparent uniform, la orice distanță mică — adică un ten foarte blond, transparent și sidefiu — dar niciodată uniform ca zăpada, ivoriul, marmura sau ceara, precum aleasa inimii unui poet, căci oricare dintre aceștia ar fi folosit pentru carnația vie, ar face-o într-adevăr hidoasă.

La fel ca și în natură, prin nuanța generală gălbuie a cuticulei, modularea unei culori în alta pare a se realiza printr-o mai delicată atenuare și îmbinare laolaltă ; tot așa culorile pe care se presupune că le-am aplicat pe bust vor apare mai unificate și mai îndulcite de uleiul în care sînt cuprinse, fapt care face să căpătăm o tentă gălbuie după scurt timp, dar care e în stare prin aceasta să facă mai mult rău decît bine ; din care motiv se iau măsuri să se procure cel mai limpede ulei, care în același timp să-și mențină cel mai bine transparența în pictura în ulei.

Din toată această relatare descoperim că frumusețea cea mai desăvîrșită a coloritului depinde de importantul principiu al variației prin toate mijloacele variației și de unificare adecvată și măiestrită a acestei varietăți, care poate fi mai departe demonstrată considerînd legile enunțate aici, toate sau oricare parte a lor, inversate.

Sînt îndemnat să cred că necunoașterea metodei meșteșugite și complexe a naturii de îmbinare a culorilor pentru producerea unei compoziții diversificate, sau a pigmentului funda-

mental al carnației, a făcut din colorit, în arta picturii, un fel de mister pentru toate epocile ; în asemenea măsură încît se poate spune pe bună dreptate că din mii de pictori care au trudit să-l stăpînească, nu mai mult de zece sau doisprezece au reușit în mod fericit s-o facă. Se afirmă că Correggio (care a trăit într-un sat, la țară, și n-a avut decît natura după care să studieze) este aproape unicul care a dobîndit perfecțiunea în această privință. Guido Reni, care a făcut din frumusețe principalul său țel, s-a aflat întotdeauna în dificultate în această problemă. Poussin abia de a întrezărit-o așa cum reiese pregnant din numeroasele sale încercări diferite : într-adevăr Franța nu a produs nici un colorist remarcabil. Rubens, îndrăzneț și într-o manieră magistrală, și-a menținut pigmenții săi florali strălucitori, separați și distincți, dar depășind uneori măsura pentru pictura de șevalet sau de cabinet ; totuși, această manieră a fost admirabil calculată pentru operele mari, ce trebuie văzute de la o distanță apreciabilă, cum este celebrul său tavan de la capela Whitehall, care examinată mai de aproape, va ilustra ceea ce am avansat cu privire la strălucirea separată a pigmenților ; și va demonstra, ceea ce într-adevăr este cunoscut de orice pictor, că dacă culorile de acolo, văzute atît de strălucitor și distinct, ar fi fost toate netezite și amalgamate complet împreună, ele ar fi produs un gri murdar în locul coloritului carnației. Dificultatea rezidă deci în aducerea albastrului, a treia culoare inițială, în carnație, din pricina varietății extrem de întinse introduse astfel ; dar odată rezolvată aceasta, orice dificultate încetează ; chiar și un pictor obișnuit, de îndată ce își așază culorile neted, devine, din punct de vedere coloristic, un Rubens, un Titian sau un Correggio.

Din *Analiza frumosului*, de Hogarth

JEAN BAPTISTE CHARDIN (1699–1779)

A pictat natură moartă și interioare de mic-burghez. Și-a elaborat propria tehnică prin care a urmărit realizarea maselor întinse, și a acordat în aceeași măsură atenție compoziției și culorii. Adesea a pictat un subiect de mai multe ori, astfel încît versiunile ulterioare demonstrează o interpretare maturizată și simplificată. Avînd ca temă viața obișnuită de zi cu zi, picturile lui Chardin sînt tot atît de franceze ca și picturile de budoar ale curții.

ERWIN O. CHRISTENSEN

El își luminează interioarele cu lumina liniștitoare a propriei sale vieți.

EDMOND și JULES GONCOURT

Despre chinurile de a ajunge pictor

Domnilor, trebuie să fiți indulgenți. Dintre toate tablourile de aici[1], căutațile pe cele mai proaste ; și aflați că o mie de pictori nefericiți și-au sfărîmat pensulele în dinți de disperare că n-au fost niciodată în stare să realizeze ceva asemănător. Parrocel, căruia dumneavoastră îi spuneți un pîrlit de zugrav — și într-adevăr cineva dintre dumneavoastră l-a comparat cu Vernet — este totuși un om excepțional, în comparație cu aceia care și-au abandonat cariera pe care au urmat-o. Lemoine obișnuia să spună că abilitatea de a menține în tabloul isprăvit calitățile schiței preliminare necesită treizeci de ani, și doar Lemoine știa ce vorbește. Dacă vreți să ascultați ceea ce am să vă spun, veți învăța poate să fiți indulgenți. De la vîrsta de șapte sau opt ani sîntem puși să lucrăm cu condeiul în mînă. Începem să desenăm după caiete — ochi, guri, nasuri, urechi iar apoi picioare și mîini. Iar în momentul cînd ajungem să ne apucăm de Hercule Farnese sau de Torso spinările ni s-au curbat deja asupra

[1] Studioul lui Chardin era ticsit cu lucrări de ale tovarășilor săi (adesea puțin sau de loc cunoscuți).

acestor lucrări de parcă am fi ajuns la o vîrstă respectabilă ; şi apoi dumneavoastră n-aţi fost martorii lacrimilor provocate de Satir, de Gladiatorul murind, de Venus Medici, de Anteu. Credeţi-mă cînd vă spun că aceste capodopere ale artei elene n-ar mai stîrni gelozia artiştilor dacă ar fi expuse resentimentelor învăţăceilor. Şi după ce ne-am irosit zilele şi am petrecut nopţi de veghe la lumina lămpii studiind natura neînsufleţită, ni se aşază dinainte natura vie, şi dintr-o dată toată truda anilor precedenţi e redusă la zero ; ne-am simţit mai încătuşaţi ca în prima zi cînd am apucat creionul în mînă. Ochiul trebuie învăţat să privească natura ; şi cîţi n-au văzut-o niciodată şi nici nu o vor vedea vreodată ! Acesta este chinul vieţii de artist. Lucrăm cinci sau şase ani după natură şi apoi sîntem lăsaţi la discreţia geniului nostru, dacă se întîmplă să-l avem. Talentul nu se stabileşte într-o clipă. Omul nu are onestitatea să-şi mărturisească incapacitatea după prima încercare. Şi cîte încercări nu se fac, uneori norocoase, alteori nefericite ! Ani preţioşi alunecă pe lîngă noi mai înainte ca să ne ajungă ziua oboselii, plictiselii şi dezgustului. Învăţăcelul poate avea nouăsprezece sau douăzeci de ani cînd, căzîndu-i paleta din mîini, se trezeşte fără meserie, fără resurse, fără morală ; căci îi este imposibil să fie şi tînăr şi virtuos, dacă natura goală şi neîmpodobită constituie obiectul său veşnic de studiu. Ce-i rămîne de făcut atunci, ce poate deveni ? Fie că se lasă antrenat de ocupaţiile inferioare, care sînt accesibile celor săraci, fie că alege să moară de foame. Prima cale este aleasă ; şi cu excepţia celor vreo douăzeci care vin aici o dată la doi ani, expunîndu-se celor nătărăi sau ignoranţi, ceilalţi, necunoscuţi şi poate mai puţin nefericiţi, poartă cîte o flintă pe umăr în cîte un regiment, sau fac figuraţie la vreun teatru.

Dintr-o mărturisire a lui Chardin
înregistrată de Diderot.

Sir JOSHUA REYNOLDS (1723–1792)

Un om de inteligenţă şi ingeniozitate superioară, Reynolds i-a studiat temeinic pe veneţieni şi pe Van Dyck. El a creat un stil facil şi strălucitor, un stil al efectelor sigure, care i-a dat posibilitatea să aranjeze chipurile umane în armonii simplificate şi apetisante de alb, negru şi roşu pe un decor de vegetaţie autumnală. Prin acest stil Reynolds a deschis marea eră a portretisticii engleze.

RENÉ HUYGHE

Despre studiul picturii

11 decembrie 1769

...Vorbindu-vă despre Teoria artei, o voi considera numai în măsura în care are o legătură cu *metoda* studiilor voastre.
Împărţind studiul picturii în trei perioade distincte, mă voi adresa vouă întrucît aţi trecut de prima, care se mărgineşte la noţiunile elementare ; incluzînd uşurinţa de a desena orice obiect care vi se oferă, o spontaneitate acceptabilă în mînuirea culorilor, şi o familiaritate cu regulile cele mai simple şi mai evidente ale compoziţiei.
Primul grad de competenţă este, pentru pictură, ceea ce stăpînirea gramaticii este pentru literatură, o pregătire generală, indiferent genul de artă pe care îl va alege eventual studentul după aceea spre a i se dedica cu precădere. Capacitatea de a desena modele şi de a utiliza culorile este denumită foarte potrivit limbajul artei ; şi în acest limbaj, distincţiile pe care tocmai le-aţi primit[1] dovedesc că aţi făcut progrese de loc neglijabile.
Odată adus în situaţia de a se exprima cu un anumit grad de corectitudine, artistul trebuie să se străduiască să-şi adune subiecte pentru

[1] Extrasele citate fac parte din cele două *Discursuri* ţinute studenţilor de la Royal Academy cu ocazia împărţirii premiilor.

expresie ; să strîngă un bagaj de idei spre a le putea combina și reordona după cum o vor cere împrejurările. El se află acum în a doua perioadă de studiu, în care ocupația lui este să învețe tot ceea ce s-a cunoscut și s-a făcut înaintea epocii sale. Primind pînă la acest punct îndrumări de la maestrul său, el urmează acum să considere Arta însăși drept maestru. El trebuie acum să-și extindă capacitatea în baza unor îndrumări mai sublime și mai generale. Perfecțiunile pe care le află răspîndite la diferiți maeștri sînt acum reunite într-o singură idee generală, care de aici înainte urmează să-i controleze gustul și să-i dezvolte imaginația. Astfel, cu o anumită varietate de modele înaintea lui, el va evita acea îngustime și sărăcie de concepție care însoțește admirația bigotă pentru un singur maestru și va înceta să-și urmeze favoritul, oricine ar fi el, acolo unde acesta încetează să exceleze. Această perioadă continuă, totuși, să fie una de supunere și disciplină. Și deși nu se va abandona orbește unei singure autorități, din moment ce are posibilitatea avantajoasă de a consulta mai multe, studentul va trebui să fie încă temător în ceea ce privește încrederea în propria sa judecată. A treia și ultima perioadă emancipează studentul de supunerea față de orice autoritate cu excepția a ceea ce el însuși consideră a fi întărit de rațiune. Încrezîndu-se acum în propria sa judecată, el va lua în considerare și va separa diferitele principii de la care diferitele modalități de frumusețe își derivă originalitatea. În perioada anterioară el a căutat doar să cunoască și să combine măestria oriunde ar fi aflat-o, într-o singură idee a perfecțiunii ; în aceasta, el învață ceea ce necesită trecerea în revistă cea mai atentă și dizertația cea mai subtilă, să facă discriminările între acele perfecțiuni care sînt incompatibile una în raport cu cealaltă.

El urmează din acest moment să se considere de același rang cu maeștrii pe care înainte îi ascultase ca profesori, și întrucîtva suveran pe

acele reguli care pînă atunci îl îngrădeau. Fără a mai compara diferitele realizări ale Artei între ele, ci examinînd Arta însăși față de standardul naturii, el corectează ceea ce este eronat, completează ceea ce este insuficient, și adaugă prin prisma propriei sale observații ceea ce hărniciei predecesorilor săi nu ar fi putut totuși să-i scape sub raportul perfecțiunii. După ce și-a fortificat bine judecata și și-a întesat memoria, el poate acum fără teamă să-și încerce puterea imaginației sale. Mintea care a fost astfel disciplinată poate fi lăsată pradă entuziasmului celui mai cald, putîndu-se de asemeni încumeta să se joace la hotarele extravaganței celei mai nestăpînite. Demnitatea uzuală pe care vremea îndelungată petrecută în dialogul cu mințile cele mai mari i-a conferit-o, se va pune în evidență în toate încercările sale ; și el va sta printre dascălii săi, nu ca un imitator, ci ca un rival.

...Marea utilitate a copierii, dacă e cît de cît utilă, pare să rezide în învățarea culorii ; totuși, chiar și aplicarea culorilor nu va fi niciodată perfect dobîndită dacă se copiază servil modelul dinainte. Un ochi cu o sensibilitate critică se poate forma numai observînd atent tablourile cu culori frumoase : printr-o cercetare îndeaproape și o examinare minuțioasă, veți descoperi maniera de utilizare a artificiilor contrastului, lăcuirii și a altor expediente, prin care coloriștii buni au ridicat valoarea tentelor lor, și prin care natura a fost într-un mod atît de fericit imitată.

Trebuie să vă atrag, totuși, atenția, că tablourile vechi, celebre pe bună dreptate pentru culorile lor, sînt adesea atît de schimbate din pricina murdăriei și lacului, că n-ar trebui să ne mire că nu apar pe măsura reputației lor ochilor pictorilor neexperimentați sau studenților tineri. Un artist a cărui judecată s-a maturizat printr-o îndelungă observație, consideră mai degrabă ceea ce tabloul a fost odată decît ceea ce este în prezent. El a dobîndit prin

obișnuință puterea de a vedea strălucirea tentelor prin norul de care este întunecată. O imitare exactă, deci, a acelor tablouri are darul să umple mintea studentului cu opinii false ; și să-l facă să devină un colorist de formație proprie, cu idei egal depărtate atît de natură cît și de artă, de practica veritabilă a maeștrilor, și de aparența reală a lucrurilor.
Urmînd aceste reguli și luînd aceste precauții, cînd ați învățat în mod clar și distinct în ce rezidă coloritul remarcabil, nu puteți face ceva mai bun decît să recurgeți la natura însăși, care este întotdeauna la îndemînă, și în comparație cu a cărei splendoare adevărată tablourile cu culorile cele mai bune sînt doar firave și șterse. Cu toate acestea, întrucît practica copierii nu trebuie exclusă cu totul deoarece pe baza ei se învață într-o oarecare măsură practica mecanică a pictării, este bine să se aleagă numai acele părți deosebite care fac reputația lucrării. Dacă meritele sale reies din efortul general, ar fi mai adecvat să se facă schițe sumare ale mașinăriei și organizării generale a tabloului. Asemenea schițe trebuie întotdeauna să le țineți lîngă voi pentru controlul stilului vostru. În loc de a copia pensulația acelor mari maeștri, copiați-le numai concepțiile. În loc de a le călca pe urme, încercați doar să țineți același drum. Străduiți-vă să inventați plecînd de la principiile lor generale și de la felul lor de a gîndi. Fiți posedați de spiritul lor. Gîndiți-vă cum ar fi tratat acest subiect un Michelangelo sau un Rafael : și lucrați în credința că tabloul vostru urmează să fie văzut și criticat de ei atunci cînd va fi desăvîrșit. Chiar și o încercare de acest fel vă va stîrni forțele.

Importanța „studiilor"

10 decembrie 1784

...Nu trebuie să ne închipuim că atunci cînd un pictor se apucă să facă o lucrare în mod deliberat, el trebuie să-și caute toate cunoștințele de care are nevoie ; el nu numai că trebuie să

fie în stare să *improvizeze* cînd desenează figura umană surprinsă în toate genurile de acțiune, ci să fie de asemenea familiarizat cu principiile generale ale compoziției, și să posede obiceiul de a anticipa în timp ce compune, efectul maselor de umbră și lumină care vor însoți o asemenea desfășurare. Mintea sa este complet solicitată de atenția sa față de întreg. Determinarea atitudinii și expresiei figurilor individuale este o chestiune de considerații ulterioare. În timpul acestei perioade a lucrului său aș recomanda fiecărui artist să-și arunce privirile asupra mapei sau asupra bloc-notesului, în care și-a tezaurizat toate invențiile fericite, toate atitudinile extraordinare și expresive pe care le-a întîlnit în decursul studiilor ; nu numai în scopul de a împrumuta de la acele studii ceea ce ar putea fi aplicabil propriei sale lucrări, ci și pentru marele avantaj pe care îl va avea rechemînd mai deslușit în fața minții sale ideile marilor artiști, care îl vor învăța să născocească alte figuri într-un stil asemănător.

Din *Al doilea și Al doisprezecelea discurs*
de Sir Joshua Reynolds

JOHN SINGLETON COPLEY (1738–1815)

Copley a preluat calitatea naturaleții din portretistica engleză și a aplicat-o tablourilor care tratau subiecte istorice — picturi ce adesea mișunau de personaje. A stat în intenția sa să picteze scena istorică exact așa acum trebuia să le fi apărut ea martorilor oculari.

ANTON SPRINGER

Dintr-o scrisoare către soția sa

Florența, 9 iunie 1775

...A fost judicioasă părerea generalului Gage că nu voi putea părăsi Roma pînă la primăvara viitoare, dar voi găsi mijloacele de a aduce cu

mine cele mai valoroase piese de artă — mulaje în ghips după cele mai frumoase opere din lume. Și dacă aș fi stat la Roma pînă primăvara viitoare, întreaga mea vreme mi-aș fi cheltuit-o pentru studiul acelor statui. Dar avînd cîteva dintre cele mai bune în camerele mele, voi avea întotdeauna avantajul de a le putea studia, ceea ce va fi cu mult mai folositor decît un an sau doi petrecuți la Roma. Ți-am pomenit în ultima mea scrisoare că am cumpărat un mulaj după Laocoon. Aceasta nu este numai piesa de artă cea mai valoroasă astăzi în lume, ci a fost considerată de către antici drept primul lucru, sub raportul calităților, pe care l-a produs vreodată Arta. Și deși am văzut mulaje reușite — și-am citit descrierea lui Pliniu —cînd am văzut originalul am rămas țintuit locului, nu că ar fi deficitare copiile sub raportul formei, căci mulajele au fost făcute precum originalele și sînt la fel de bune pentru studiu ca și originalul însuși, dar există în marmură acea transparență fină care îi conferă atît moliciunea cît și animația vieții adevărate. Apollo este alt lucru minunat, și după ce am ales cîteva din cele mai bune lucruri (într-adevăr numărul celor cu adevărat excelente nu este mare în Roma însăși) voi poseda tot ceea ce aș recomanda unui artist să studieze — căci nu numărul de lucruri pe care le studiază un artist îl vor face mare, ci înțelegerea deplină a acelora pe care le studiază și a principiilor artistice care sînt în ele. Se spune că Michelangelo a dobîndit acel uluitor elan pe care îl vedem în toate operele sale numai dintr-un fragment al unui personaj, doar din trunchiul corpului, și totuși îl vedem pe marele Michelangelo deopotrivă în personajele delicate ca și în cele robuste. Același geniu apare în tot ceea ce face, în faldurile draperiei ca și în Christos judecător. Sînt convins că un om care este incapabil să producă un personaj feminin într-un stil excelent doar pentru că l-a văzut pe Hercule Farnese, trebuie

să producă în personajele sale mușchiuloase de bărbați doar o copie a lui Hercule, oricît de dibaci și-ar deghiza el furtul. Principiul care conferă frumusețe diferitelor personaje din cadrul sferei sale de acțiune, este acela potrivit căruia frumusețea unui Hercule sau a unei Venus este aceeași ; deși, pentru a-și înzestra personajele cu acele forme particulare care să li se potrivească cel mai bine fiecăreia dintre ele, o rafinată cunoaștere a formei umane îi este absolut necesară unui artist pentru a deveni mare și original.

FRANCISCO GOYA (1746–1828)

Și în vreme ce Goya studiază natura cu o devoțiune pasionată și geloasă, el se mîndrește cu datoria pe care o simte față de Rembrandt și Velázquez. „Am avut trei maeștri", scrie el unui prieten, „Natura, Velázquez și Rembrandt".

ALBERT F. CALVERT

Goya este întotdeauna un mare artist și adesea un artist înspăimîntător. Veseliei, jovialității, satirei tipic spaniole din bunele vremuri de odinioară ale lui Cervantes, ei le aadugă un spirit mult mai modern, sau cel puțin unul care a fost mult mai căutat în timpurile moderne — vreau să spun o iubire pentru insesizabil, o sensibilitate față de contrastele violente, față de ororile pustiitoare ale naturii și față de chipul omenesc nefiresc abrutizat de împrejurări.

CHARLES BAUDELAIRE

O scrisoare către Don Miguel Cayetano Soler

Madrid, 9 octombrie 1803

Excelență :

Sînt în posesia Ordinului regal al M.S. pe care Excelența Voastră mi l-a comunicat la 6 ale lunii curente, prin care se acceptă oferta operei

mele *Capriciile* [1], gravate de mîna mea în acuaforte, pe optzeci de plăci de cupru, pe care le voi înmîna Calcografiei regale împreună cu stocul de gravuri pe care le-am tipărit din precauție, stoc care se ridică la 240 copii ale celor 80 de gravuri, pentru a nu înșela cîtuși de puțin pe M.S. cît și pentru propria mea satisfacție.

Mă simt foarte îndatorat pentru pensia de douăsprezece mii de reali pe care M.S. a avut amabilitatea să o acorde fiului meu, drept care transmit cele mai calde mulțumiri M.S. și Excelenței Voastre.

Excelența Voastră nu a răspuns unei scrisori de ale mele, în care vă aduceam la cunoștință faptul că portretele sînt terminate, de asemenea și copia după portretul Excelenței Voastre de Esteve, căreia îi lipsea numai inscripția, ceea ce el mi-a cerut de mai multe ori să i-o pun. De asemenea sugeram că dacă Excelența Voastră este de acord a-și procura ramele făcute pentru originale și m-aș duce personal să le montez acolo unde Excelența Voastră ar fi dispusă să comande, așa încît să puteți avea plăcerea de a le găsi la locurile lor.

Tot ceea ce doresc sînt numai ordinele Excelenței Voastre și doresc de asemenea să vă bucurați mai departe de sănătate. Dea Domnul mulți ani de viață rodnică Excelenței Voastre.

Servitorul plecat și recunoscător al Excelenței Voastre, Francisco de Goya

[1] Seria de gravuri cunoscută sub titlul de *Caprichos* — un atac șfichiuitor la adresa societății spaniole, nu din punctul de vedere al unui reformator ci dintr-unul strict umanitar — l-a pus pe Goya în dificultate față de biserica și societatea timpului. Biroul inchiziției decise să deschidă acțiune împotriva lui și un răstimp el păru neputincios în fața acestuia. Salvarea a sosit, surprinzător, dintr-o direcție neașteptată. Regele Spaniei a declarat că gravurile au fost comandate de el însuși ; că în consecință plăcile urmau să fie achiziționate de către Stat. Motivul pentru care regele a făcut acest gest : de dragul artei, sau datorită faptului că s-a simțit flatat că Goya îi dedicase lui o serie de *Caprichos*, constituie o enigmă care n-a fost niciodată lămurită pe deplin.

JACQUES LOUIS DAVID (1748–1825)

Noua orînduire socială care prindea acum contur avea să-l considere pe David reprezentantul ei în artă. La rîndul său, el avea să fie pictorul Revoluției, pînă în ziua în care devine pictorul împăratului...
In artă revoluțiile sînt făcute de marii artiști, nu de teoreticieni. David ajunge la apogeu în portretele și în picturile izvorîte din istoria contemporană, și nu de pe urma căutătorilor unui beau idéal *pedant.*

FRANÇOIS FOSCA

Scrisoare către cetățeanul Denon [1]

16 Frimaire, An XII
(7 decembrie 1805)

Iubite coleg,

Îți mulțumesc pentru interesul pe care îl porți operei mele. Îmi dau toată osteneala cu picturile mele, dar de îndată ce isprăvesc una, soarta ei mă interesează prea puțin. Sînt de acord că nu este bine, dar fiecare om este altfel croit, și acesta-i felul în care sînt croit eu. În consecință prietenii buni îți pot deveni utili în asemenea împrejurări și dumneata mi-ai dovedit-o. Sigur că prefer ca tabloul meu *Andromaca plîngînd pe trupul lui Hector* să fie expus la muzeul de la Versailles mai degrabă decît în încăperile Școlii de pictură, unde este văzut numai de amatori.

Dar, iubite coleg, îți voi demonstra că mi-ai făcut numai jumătate de serviciu dacă nu obții, de la ministru, permisiunea să retușez tabloul.

[1] Membru al Institutului, director general al Muzeului Luvru (pe atunci denumit Muzeul Napoleon).

Au trecut mai bine de zece ani de cînd tolerez existența anumitor defecte ușor de îndreptat. În primul rînd, umbrele care întretaie albul veșmintelor din jurul gîtului Andromacăi sînt prea dure. Mîna copilului ce se sprijină de sînul mamei este prea întunecată ; coastele lui Hector sînt prea bine conturate, iar trupul său transmite o impresie mai curînd anatomică, decît aceea unui erou protejat de Venus chiar și dincolo de moarte. Voi adăuga brațelor sale o tentă slabă pe partea unde lumina este prea întunecată. Mă voi opri totuși aici ca să nu fiu luat de curent și determinat să pictez, în realitate, alt tablou. În fine, doresc pur și simplu să-mi retușez tabloul, după îndepărtarea laculuí, nu să-l repictez. Se înțelege că nu există nimic care să mă împiedice de a face din el un tablou mai bun, nefiind nevoie de mult timp pentru aceasta...

Cînd îi vei cere profesorului școlii de desen acest tablou, nu uita să-i ceri și rama. Interesează-te ce au făcut cu ea. Numele meu și anul cînd am confecționat-o erau scrise în partea de sus. Custozii care o vor căuta vor da de ea cu siguranță în magazia muzeului.

La revedere, iubite coleg, te salut cu prietenie,

David

WILLIAM BLAKE (1757–1827)

A avut o putere excepțională de a secreta imagini pe retină, și într-o oarecare măsură, memoria inconștientă a acestor imagini a fost cea pe care el a identificat-o cu inspirația. Era îndreptățit să afirme „toate formele sînt desăvîrșite în mintea poetului", dar rareori se întîmplă ca formele operei sale să se fi desăvîrșit inițial în propria sa minte... Uneori se întîmplă de parcă vechea spirală celtică ar fi fost răsucită la maximum și stă gata să-i propage figurile în spațiu, alteori strălucirea sa spirituală iradiază printr-o formă moartă și o transfigurează.

KENNETH CLARK

Cuvînt către public

Starea deplorabilă a artelor în țara aceasta și în Europa, izvorînd din starea deplorabilă a științei politice (care reprezintă o știință a științelor), reclamă o conduită fermă și hotărîtă din partea artiștilor, pentru a rezista antiartelor vrednice de dispreț, împămîntenite de politicienii vrednici de total dispreț precum Ludovic al XIV-lea, și inițial puse în mișcare de negustorii venețieni de tablouri, de negustorii de muzică, de negustorii de rime, spre distrugerea a tot ce este artă adevărată, așa cum stau lucrurile astăzi. Reînsănătoșirea artei a constituit ocupația vieții mele, adică redobîndirea originalului florentin, și dacă este posibil, chiar depășirea acestui original : aceasta am considerat-o ca singura preocupare demnă de un om. Îmi repugna să imit : îmi manifest cu obstinație aderiunea la adevăratul stil al artei, așa cum l-au lăsat Michelangelo, Rafael, Giulio Romano, Albrecht Dürer. Pretind, deci, iubitorilor de artă încurajarea ce mi se cuvine ; dacă ei continuă să mi-o refuze, pierderea este a lor, nu a mea, și al lor este disprețul posterității. Mă mulțumesc cu aprobarea tovarășilor de trudă ; aceasta constituie gloria mea și nemăsurat de marea mea răsplată. Continui să-mi văd de drum, și nimic nu poate să mi se așeze stavilă în cale... Nu-i condamn pe Rubens, pe Rembrandt, Tițian pentru că n-au înțeles desenul, ci pentru că n-au înțeles culoarea : cîtă vreme am să mai fiu nevoit să strig asta în urechile oamenilor ? Nu-i condamn pe Strange și Woollett pentru că n-au înțeles desenul, ci pentru că n-au înțeles gravura. Nu-i condamn pe Pope sau pe Dryden pentru că n-au înțeles ce este imaginația, ci pentru că n-au înțeles arta versului. Culoarea, gravura, versul lor nu pot fi niciodată aplicate artei : adică nici culoarea, nici gravura, nici versul care este inadecvat subiec-

tului : Cel care face o schiță trebuie să cunoască efectul și culoarea adecvată ce trebuie aplicată acelei schițe, și nu va afla aceasta de la Rubens, Rembrandt sau Tițian, spre a nu transforma ceea ce este suflet și viață într-o moară sau mașină.

Ei afirmă că nu există nici o linie dreaptă în natură. Aceasta este o minciună ca tot ceea ce afirmă ei, căci există linii de toate felurile în natură. Dar le voi spune ceea ce nu există în natură. O tentă egală nu există în natură — produce senzația de greoi. Umbrele naturii variază necontenit, și un cer pe de-a-ntregul uniform nu produce impresia de natural. La fel se întîmplă cu fiecare obiect dintr-un tablou — petele sale constituie părțile sale frumoase.

Și acum, domnilor critici, cum vă place aceasta ? Nu aveți decît să turbați ; dar ceea ce spun voi demonstra printr-o asemenea practică (și am făcut-o deja) că veți plesni de furie.

...Oamenii își închipuie că pot copia natura tot atît de corect cum copiez eu însumi imaginația. Vor descoperi că acest lucru este imposibil : și toate copiile, sau pretinsele copii, după natură, de la Rembrandt la Reynolds, dovedesc că natura devine pentru victimele ei nimic mai mult decît niște pete și niște încețoșări. De ce sînt copiile după natură incorecte, în timp ce copiile după imaginație sînt corecte ? Aceasta este vizibil pentru toată lumea...

Un om se pune pe lucru apelînd la culori și la toate accesoriile picturii ; își așază un model în față și îl copiază cu atîta fidelitate că-n cele din urmă iese o decepție. Să-și pună atunci orice om de bun simț întrebarea : se poate numi aceasta artă ? Poate fi ea demnă de admirația oricărui om cu judecată ? Cine nu poate realiza așa ceva ? Care om, care are ochi și o doză obișnuită de răbdare, nu poate executa așa ceva într-un chip curățel ? Este aceasta artă, sau poate constitui o glorie pentru o na-

țiune să producă asemenea copii demne de tot dispretul ? Concetățeni, nu vă lăsați atît de dezonorați !...

Nu pretind că pictez mai bine decît Rafael sau Michelangelo, sau Giulio Romano, sau Albrecht Dürer ; dar pretind că gravez cu mai multă finețe decît Strange, Woollett, Hall sau Bartolozzi și aceasta pentru că înțeleg desenul, lucru pe care ei nu-l înțeleg. Englezii s-au obișnuit atît de mult cu bolmojeala nedecisă a calfelor, că nu pot suporta fermitatea liniilor unui maestru. Fiecare linie este o linie a frumusetii ; numai cei care bolmojesc și bîjbîie nu pot trage o linie. Și aceasta e urîțenie goală. O linie adevărată nu este cuprinsă de îndoieli și nu ezită la mijloc de drum.

Știu că execuția mea se deosebește de a tuturor celorlalți. Nu urmăresc asa ceva în mod intentionat. Numai zevzecii se copiază unii pe altii.

Conceptia și inventia mea sînt recunoscute peste tot ca superioare ; se va constata că nici executia nu este mai prejos. Pentru ce și-au subscris numele gentlemenii de prim rang atît sub raportul inteligentei cît și al stării ? Pentru inventiile mele. Latura executiei nu au disputat-o niciodată...

Desfid pe oricine sustine că poate realiza linii tot atît de fine ca ale mele, sau mai dure, cînd asa mi-e voia ; și afirm că cel care își închipuie că poate grava sau picta fără să stăpînească în mod desăvîrsit desenul, este un dobitoc. Pictura este un desen pe pînză, iar gravura este desen pe placă de cupru si nimic altceva. Desenul este executie și nimic mai mult : si cel care desenează cel mai bine trebuie să fie și cel mai bun artist. La aceasta îmi fac o datorie publică să-mi subscriu numele.

Din *Cuvînt către public*,
de William Blake

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775–1851)

Turner, un vizionar... s-a lansat într-o serie de uluitoare anticipări a unor cuceriri ulterioare. Cu o paletă extrem de variată şi cu un penel ce nesocoteşte noţiunile restrictive de formă sau de contur, el a pictat tablouri scăldate într-o strălucire orbitoare asemenea mirajelor irizante.

RENÉ HUYGHE

Despre arta peisajului flamand

...Dintre abordările naturii umane de către Şcoala flamandă... numai două, cea a lui Rembrandt şi cea a lui Rubens, au cutezat să o ridice deasupra banalităţii. Spre a se face perceput, Rembrandt se bizuia pe clarobscurul, sau pe izbucnirile sale de lumină şi întuneric. El aruncă o îndoială misterioasă şi asupra colţului cel mai umil al islazului comunal ; şi pe deasupra, formele sale, dacă le putem numi astfel, cei trei *Copaci* şi *Moara,* sînt formele cele mai discutabile sub raportul alegerii. Dar asupra fiecăreia în parte el a aruncat acel văl de culoare neîntrecută, acel interval lucitor al mijirii zorilor şi al luminii înrourate peste care ochiul zăboveşte atît de copleşit, nu în căutarea libertăţii ci, ca să zicem aşa, socotind un sacrilegiu străpungerea carapacei mistice a culorii, în căutarea formei.

Nici un pictor nu şi-a cunoscut atît de bine graniţele propriilor puteri şi propriei slăbiciuni. Conştient de puterea ca şi de necesitatea umbrei, el a mers pînă la graniţele cele mai depărtate ale întunericului, lăsînd doar o treime de spaţiu luminii, care însă, concentrată asupra unui punct oarecare anume ales, orbeşte ochiul, în vreme ce judecata sa ţine pasul cu alegerea sa, învăluită într-o umbră de nepătruns.

Din conferinţa lui Turner la Royal Academy.

Scrisoare către Mrs. Calcott

...Permiteţi-mi să vă mulţumesc pentru că m-aţi trimis la Orvieto. Locul este de-a dreptul extraordinar atît în ceea ce priveşte poziţia cît şi operele lui Signorelli. Întreaga capelă este minunată şi deşi Infernul şi Ciuma pot fi foarte apreciate, totuşi şi celelalte subiecte au unele portrete bune. Tabloul de la Dominicanii din Sienna, de el, de care nu mi-aţi pomenit, este mai roşu ca nuanţă de culoare şi ton, dar nu are nimic din acea îndrăzneaţă abreviere prealabilă a subiectelor de la Orvieto. Tabloul se află în imediata vecinătate a Capelei Sf. Caterina care, după cum spuneţi, conţine cele mai bune lucrări ale lui Reni. Fără îndoială că în frescă cele 3 Marii şi Sf. Caterina pot fi considerate opera sa cea mai izbutită şi sînt în armonie cu încîntătoarea lor execuţie. Dar am de gînd să mă iau la harţă cu dvs. asupra tablourilor din Palatul Justiţiei. În ce priveşte bogăţia tonală şi efectul de lumină, *Sfînta Familie* ...nu este foarte diferită de cea a lui Giulio Romano sau de cea a lui Rafael. S-au spus multe lucruri despre Sibilele lui Piazzi, dar am fost în general dezamăgit. Figura este bună fără-ndoială, dar asta e totul. Tabloul de la Viterbo al lui Sebastiano del Piombo este minunat într-adevăr, mai ales Christ, dar Madona este zugrăvită fără demnitate şi este inexpresivă, abia ridicîndu-se deasupra firii obişnuite...

JOHN CONSTABLE (1776–1837)

Geniul lui Constable sălăşluieşte undeva între liric şi eroic ; şi faptul că el a fost poate primul pictor în Europa care a stabilit acest echilibru în termenii naturalismului romantic, îi asigură un loc unic în istoria artei.

JONATHAN MAYNE

Arta trebuie să se schimbe o dată cu vremurile

Diferența dintre judecățile emise de oameni care și-au dăruit viața unui anumit studiu, și cele ale acelora care și-au dedicat din amuzament doar cîteva ore din timpul liber acelui studiu, poate fi ilustrată în chipul următor. Voi imagina două talere, unul de aur, celălalt de lemn. Talerul de aur este umplut cu diamante, rubine și smaralde, cu lănțișoare, inele și broșe de aur ; în timp ce celălalt conține scoici, pietre și argile. Aceste talere sînt oferite lumii, care îl alege pe primul ; dar se descoperă după aceea că talerul însuși este doar din aramă aurită, diamantele sînt de cocă, rubinele și smaraldele din sticlă colorată, iar lănțișoarele, inelele etc., din metal ordinar. Între timp, naturalistul și-a luat talerul de lemn, căci el știe că scoicile sînt stridii cu perle și el vede că printre pietre există nestemate, și amestecate printre argile sînt minereuri de metale prețioase.

După ce a ajuns la apogeu, declinul picturii în fiecare epocă și țară a fost atribuit de către scriitorii care nu au fost și artiști tuturor cauzelor în afară de cea adevărată. Prima impresie, și încă una firească, este aceea că artele frumoase s-au ridicat sau au decăzut în raport cu acordarea sau retragerea patronajului, dar se va descoperi că adesea s-au revărsat mai mulți bani asupra lor în perioadele lor cele mai slabe decît în cele mai bune, și că cele mai înalte onoruri au fost conferite adesea unor artiști al căror nume abia de se mai pomenește astăzi. Ori de cîte ori artele n-au fost susținute de către bunul simț al celor ce le-au practicat, patronajul și onorurile nici pe departe să le poată opri traiectoria descendentă, ba chiar au accelerat-o inevitabil.

Încercarea de a reînvia stiluri vechi ce au existat în epoci anterioare poate părea pentru o vreme încununată de succes, dar experiența ne

arată acum în mod cert imposibilitatea acestei întreprinderi. Aș putea să ies pe stradă îmbrăcat într-un costum de-al lui Claude Lorrain și mulți dintre cei care nu-l cunosc prea bine să mă salute, dar în cele din urmă mă voi întîlni neapărat cu un intim de al său, care mă va expune oprobriului pe care l-aș merita.

Așa stau lucrurile în toate artele frumoase. O clădire nouă în stil gotic, sau o nouă carte de rugăciuni sînt în realitate doar ceva mai puțin absurde ca o *ruină nouă*. Arhitectura, sculptura și pictura gotică aparțin unor anumite vremuri. Simțămintele care i-au călăuzit pe născocitorii lor ne sînt necunoscute. Le contemplăm recurgînd la asociații, dintre care multe, oricît de vagi sau de înceţoșate, exercită o puternică înrîurire asupra imaginației noastre. Și așa se face că ne cuprinde indignarea cînd se depun eforturi să fim înșelați prin maimuțărirea modernă a multora din particularitățile lor.

Este de-a dreptul lamentabil că tendința gustului înclină astăzi atît de mult spre acest gen de imitație, care, cît timp va dura, poate acționa doar ca o boală asupra artei, mobilizîndu-i talentele care ar fi putut pune asupra Epocii pecetea unor trăsături proprii, în strădania deșartă de a reînvia o Artă defunctă, și în care maximum ce se va realiza va fi reproducerea unui trup fără suflet.

Încercările de a unifica calitățile discordante din diferitele stiluri ale Artei au contribuit de asemenea la declinul ei...

Tînărul pictor, care, indiferent de popularitatea momentului, va lăsa un nume în urma-i, trebuie să devină ucenicul răbdător al naturii. Dacă ne vom referi la viețile tuturor celor care s-au distins în artă sau știință, vom afla că ei au fost întotdeauna sîrguincioși. Peisagistul trebuie să străbată cîmpurile cu o minte umilă. Nu i s-a permis niciodată unui arogant să vadă natura în toată splendoarea ei. De-mi este în-

găduit să folosesc un citat extrem de solemn, aș spune cu toată tăria învățăcelului : „Amintește-ți acum de Creatorul tău în zilele tinereții tale". Prietenii unui tînăr artist nu trebuie să caute precocitate sau să spere în ea. Adesea este doar o boală. Quintilian folosește o frumoasă comparație cînd vorbește de talentul precoce. El îl compară cu spicul timpuriu al grîului care se îmbolnăvește și moare înainte de seceriș. Precocitatea conduce adesea la critică — tăioasă și severă — deoarece sentimentele sînt morbide din cauza sănătății șubrezite. Lordul Bacon spune : „Cînd un tînăr devine critic, el va afla multe spre amuzamentul său, și puține spre instruirea sa". Tînărul artist trebuie să primească cu deferență sfaturile celor mai în vîrstă, fără să se pripească în a ridica obiecții privitor la cele pe care încă nu le înțelege, altminteri maturitatea sa nu va lega nici un rod. Arta de a vedea natura este un lucru aproape tot atît de greu de dobîndit cum este arta de a descifra hieroglifele egiptene. Chinezii pictează de două mii de ani, și nu au descoperit că există pe lume un lucru cum este chiaroscuro.

Din *Prelegerea a V-a a lui Constable,* citită la Royal Institution (25 iulie, 1836)

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780–1867)

Un singur om a luat poziție împotriva lui Delacroix și i-a condamnat inovațiile. Considerîndu-se descendent al lui Rafael, Ingres a luptat pentru menținerea tradiției clasice. Mai puțin viril decît David, al cărui elev a fost, capabil de rafinament și de subtilitate în interiorul flexibilității, mai cu seamă evidente în desenele sale prodigioase, Ingres a fost pictorul burgheziei secolului al nouăsprezecelea. În dublul său program, realismul urma să fie dobîndit prin idea-

lism : realism prin mijlocirea unei probități care, în prezența a ceea ce ochii privesc, se reține cu scrupulozitate de la „a înșela" spre a capta această realitate cu îndemînarea unui primitiv flamand ; idealism prin care caută să supună arta legilor frumuseții, spre a extrage din realitate armoniile ei cele mai pure. Avem încă o dată de a face aici cu țelurile Renașterii clasice.

RENÉ HUYGHE

Extrase din trei scrisori

Florența, 29 august, 1822

Lui Jean François Gilibert :

Sper să demonstrez că nu există în pictură ceea ce se poate numi un subiect indiferent ; întreaga problemă este să vezi bine, și mai presus de orice, să vezi exact.

Slavă Domnului ! Pot gîndi cu voce tare în prezența ta. M-aș considera mult prea norocos dacă mijloacele curate de a-ți face un nume, nu ar fi chiar acelea ce stîrnesc împotriva artistului cinstit întreaga gloată a invidioșilor și ignoranților acestui secol. Mă simt în deplina forță a talentului și descopăr în mine o ușurință de a produce. Un singur lucru este dușmanul relaxării mele. Eu care nu sînt cîtuși de puțin un om de societate sînt în permanență invitat să fac vizite. Sînt obligat să mă smulg din atelier ca să primesc vizita unor persoane care vin din pură curiozitate. Să mă îmbrac pentru asemenea ocazii reprezintă pentru mine una din muncile lui Hercule. Ceea ce aș dori e să rămîn necunoscut aici, să mă preocup exclusiv de pictura istorică și să nu mă sacrific niciodată, făcînd tablouri mici care reclamă mai mult timp decît cele mari. Aș dori mai mult ca orice să-mi petrec viața în atelier. Viața dedicată studiilor este cea mai fericită ; ea te face să dai uitării tot ceea ce te dezgustă pe lumea aceasta. Am de gînd să încep să mă izolez,

iar apoi să iau prin surprindere și să izbesc zdravăn.

Florența, 1 noiembrie, 1822

Lui Jean François Gilibert :

...Cînd stai să judeci bine, Rafael este el însuși datorită simplului fapt că, mai bine decît alții, a cunoscut natura. *În aceasta rezidă întregul său secret,* un secret pe care îl știe toată lumea și de care atît de puțin pot face uz pentru progresul artei.

Roma, 26 mai, 1814

Lui M. Marcotte :

...Sînt întristat că micul meu tablou *Sabia lui Henric IV* nu ți-a plăcut. Dar mă voi apăra punct cu punct. Căci acest tablou este exact sub raportul desenului și pantomimei, pur în detalii, cu personaje bine proporționate și un gust măsurat cu atenție sub raportul relațiilor. Toți cei care l-au văzut aici au considerat, și eu am fost de acord cu părerea lor, că are culori exacte și puternice, și că posedă o sumă de calități aparținînd Școlii venețiene, la care mă gîndesc întotdeauna cînd pictez. Este executat cu multă delicatețe, iar toate detaliile sînt în ultimă instanță atent elaborate, dar nu cu finisajul unui Gérard Drou, al cărui tip de execuție este obositor și de loc prețuit de pictorii Școlii italiene, nici chiar de excelenții flamanzi, asupra operelor cărora mi-atragi în mod binevenit, luarea aminte. Tablourile cele mai reușite ale acestora din urmă sînt cele ale lui Teniers, care sînt executate doar din pensulă, dar care sînt frumoase pentru că tușa cade exact unde trebuie și este folosită cu sensibilitate.

JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT (1796–1875)

Datorită mai curînd unei înclinații temperamentale, decît unei reacții față de problemele sociale, ca urmare a lecturilor sale întinse, sau a contactului strîns

cu lumea practică, și-a așezat el modelele într-o poziție care să le facă egale dar nu superioare, copacilor și apei pe care le îndrăgea atît; o ecuație între om și natură care constituie una din premisele multor lucrări de artă modernă.

JOSEPH C. SLOANE

Reputația pictorilor

Există acei pictori care, după ce și-au produs capodoperele, după ce și-au primit recompensele și au parvenit la cele mai înalte onoruri, se opresc ; unii din teama de a-și periclita reputația, alții din motive comerciale, dorind ca lucrările lor să fie cotate mai bine. În ce mă privește, voi continua să lucrez orice s-ar întîmpla : este o datorie față de artă și față de cei care au răsplătit-o. Așa că îi las să zică „Le pére Corot baisse" (Moș Corot e în declin). Fi bine, dacă sînt în declin, e chiar foarte rău ! Trebuie să fii în gardă și să le arăți tinerilor că este important să le reziști, ca să nu te prăbușești.

Lucrez la toate părțile tabloului dintr-o dată

Primul lucru la care mă uit întotdeauna e să văd efectul. Sînt ca un copil care umflă un balon de săpun. La început bășica este foarte mică, dar este deja sferică. Apoi copilul suflă bășica ușor în sus, pînă ce i se face teamă că va plezni. În mod similar, lucrez la toate părțile tabloului meu dintr-o dată, retușîndu-l cîte puțin pînă ce socot că efectul e realizat pe deplin.

Începutul unui tablou

Foarte logic, încep întotdeauna prin a picta umbrele, deoarece partea care creează dificultățile cele mai mari este de asemenea aceea pe care trebuie să o termini cu precădere.

Culoarea și tonurile

Ceea ce caut în timp ce pictez este forma, armonia, valoarea tonurilor. Culoarea vine după aceea. Este ca cineva pe care îl întîmpini, și pentru că acel cineva este drept, cinstit și în afara oricărei bănuieli îl primești cu o reală plăcere și fără teamă... Pentru mine culoarea vine după aceea pentru că mai presus de orice îmi place unitatea, armonia dintre tonuri ; în timp ce culoarea prin ea însăși produce uneori o stridență care nu mă satisface. Cînd lumea spune că realizez tonuri „plumburii", este posibil să fie așa datorită faptului că am împins acest principiu prea departe.

Punctul luminos

Există întotdeauna un punct luminos într-o pictură ; dar acest punct trebuie să fie unic. Poți să-l plasezi oriunde vrei : într-un nor, în reflexele apei, sau într-o bonetă. Cu toate acestea, trebuie să fie un singur ton cu această valoare.

Natura prin ochi de copil

Mă rog în fiecare zi ca Dumnezeu să mă facă copil, adică să mă lase să văd natura în felul lipsit de orice prejudecată așa cum o vede un copil. Natura mai presus de orice.

Din *Portretul lui Corot, de el însuși*

EUGÈNE DELACROIX (1798–1863)

Delacroix este fără îndoială pictorul cel mai original al timpurilor vechi sau moderne. Așa stau lucrurile, și la ce bun să se mai protesteze ?...

Natura, pentru Eugène Delacroix, este un dicționar vast ale cărui file le întoarce și le consultă cu ochi sigur și cercetător ; iar pictura sa, care izvorăște mai ales din memorie, vorbește înainte de toate memoriei...

Delacroix este cel mai sugestiv dintre pictori... Asemeni lui Michelangelo, Delacroix a făcut din pictură unica sa muză, amanta unică, singura și îndestulătoarea sa plăcere.

CHARLES BAUDELAIRE

Extrase din Jurnal

Primul și cel mai important lucru în pictură sînt contururile. Chiar dacă s-ar neglija tot restul, cu condiția ca contururile să se afle acolo, pictura ar fi puternică și terminată. Am mai multă nevoie decît majoritatea să fiu prudent în această chestiune ; *și să mă gîndesc mereu la ea, și întotdeauna să încep astfel.*

Acestui fapt îi datorează Rafael perfecțiunea sa, și la fel, foarte adesea, se petrec lucrurile și cu Géricault.

27 ianuarie 1847

Dacă pictorii n-ar lăsa nimic de-al lor după moarte, astfel încît să fim nevoiți să-i ierarhizăm ca în cazul actorilor după verdictul contemporanilor lor, cît de diferită ar fi reputația lor de ceea ce le-a rezervat posteritatea ! Cîte nume azi uitate trebuie să fi făcut vîlvă în vremea lor, mulțumită fluctuațiilor capricioase ale modei sau prostului gust al contemporanilor lor ! Dar, din fericire, fragilă cum este ea, pictura (iar în lipsa ei gravura), conservă probele pentru verdictul posterității, și astfel permite ca reputația unui artist de reală valoare să fie reevaluată chiar dacă s-a întîmplat ca el să fie subestimat de judecata superficială a opiniei publice contemporane, care este întotdeauna atrasă de falsa strălucire și de o pojghiță lustruită de adevăr.

9 februarie 1847

Demay a trecut pe aici, și în timp ce mai era la mine a sosit dl. Haussoullier. Au ceva

pedant în ei acești tineri din școala lui Ingres. Par să socoată un lucru vrednic de mare cinste faptul că s-au alăturat rîndurilor „picturii serioase". Acesta este unul din cuvintele de ordine ale grupării. I-am spus lui Demay că un număr mare de artiști talentați n-au realizat niciodată nimic vrednic de luat în seamă deoarece s-au înconjurat de o grămadă de prejudecăți, sau le-au îmbrățișat sub impulsul unei mode trecătoare. Același lucru s-a întîmplat cu faimosul lor cuvînt *frumusețea*, care, toată lumea este de acord că reprezintă țelul suprem al artei. Dar dacă frumusețea ar fi singurul țel, ce s-ar întîmpla cu oameni ca Rubens și Rembrandt și cu toate temperamentele nordice, în general vorbind, care preferă alte calități ? Cereți puritate, sau cu alte cuvinte, frumusețe unui artist ca Puget și adio vervei sale ! Această idee merită dezvoltată. Nordicii sînt de obicei mai puțin înclinați în această direcție. Italienii preferă ornamentația. Acest fapt este confirmat de muzica lor.

10 iulie 1847

Pictat Magdalena din *Coborîrea în mormînt*. Trebuie să-mi amintesc efectul simplu al capului. A fost așezat într-o tonalitate gri foarte posomorîtă. Nu m-am putut hotărî dacă să-l așez într-o umbră mai intensă sau dacă să fac pasajele luminoase mai strălucitoare. În cele din urmă, le-am făcut puțin mai pronunțate în comparație cu masa și a fost suficient să acopăr întreaga parte aceea din umbră cu tonuri calde și reflectante. Deși lumina și umbra aveau aproape aceeași valoare, tonurile reci ale luminii și tonurile calde ale umbrei au fost suficiente să potențeze totul. I-am spus lui Villot cînd ne aflam cu el a doua zi, că este nevoie de foarte puțin efort ca să produci un efect de acest fel. Se produce foarte adesea, mai ales afară. Paolo Veronese îi datorează mult din simplitatea sa admirabilă. Un principiu pe

care Villot îl consideră deosebit de util și foarte frecvent, este să evidențiezi obiectul pictîndu-l cu o notă mai închisă față de cele care se află mai în spate ; acest lucru se dobîndește prin masa obiectului și în stadiul încadrării, cînd tonalitatea locală este stabilită de la început. Nu înțeleg cum să aplic această regulă tot așa de bine ca și Villot. Trebuie să o studiez.

Veronese datorează de asemenea mult din simplitatea sa absenței detaliilor, ceea ce îi permite să stabilească culoarea locală de la început. Pictura în tempera aproape că îl forțează să facă acest lucru. Simplitatea draperiilor adaugă mult acestei calități în ceea ce rămîne. Conturul viguros pe care îl trasează într-un mod atît de adecvat în jurul personajelor sale îl ajută să completeze efectul simplității realizat prin contrastele de umbră și lumină, finisînd și scoțînd în evidență tot tabloul.

5 octombrie 1847

Felul în care am tratat figura „Italiei" constituie o metodă foarte satisfăcătoare de urmat în zugrăvirea personajelor a căror formă dorești să o redai cît mai complet este dispusă imaginația să o redea, fără să înceteze a fi plină de culoare etc.

Stilul lui Prud'hon s-a format avînd în vedere această nevoie de a reveni mereu asupra operei *fără a pierde din franchețe*. Cu metodele obișnuite trebuie întotdeauna să sacrifici un efect pentru a obține un altul. Rubens a fost *nereținut* în *Naiade* ca să evite pierderea luminii și culorii. *La fel stau lucrurile în portretistică ;* dacă vrei să obți o forță deosebită a expresiei și caracterului, libertatea tușei dispare, și o dată cu ea lumina și culoarea. Prin cealaltă metodă se pot obține foarte rapid rezultate și nu te simți niciodată epuizat. Lucrarea poate fi totdeauna reluată, pentru că rezultatul este aproape sigur.

Cînd am pictat această figură am constatat că ceara este foarte folositoare ; usucă rapid vopseaua, și mi-a permis să revin asupra formei ori de cite ori am dorit. *Verniul copal*, sau... îndeplinește același scop, iar ceara se amestecă bine cu el.

Ceea ce le conferă picturilor pe hîrtie albă delicatețea și strălucirea, este foarte probabil transparența inerentă din albul esențial al hîrtiei. Strălucirea fraților Van Eyck, iar mai tîrziu a picturilor lui Rubens, se datorește, fără îndoială, albului panourilor folosite de ei.

După toate probabilitățile, primii pictori venețieni au folosit grunduri foarte albe. Carnațiile lor oacheșe par a nu fi altceva decît simple vernisări cu lacuri peste un fundal care întotdeauna transpare. În același mod, în tablourile flamande timpurii, de exemplu, nu numai carnația, dar și fundalurile, pămîntul și copacii sînt toate aplicate cu lacuri peste un grund alb...

La primele tablouri flamande pe panouri de lemn, care erau pictate în același mod cu lacuri, culoarea cafenie transpare clar. Dificultatea rezidă în a găsi un gri compensator potrivit, care să pună în evidență îngălbenirea treptată și fierbințeala culorilor.

Anvers, 10 august 1850

Ce curios că n-am observat niciodată pînă acum măsura în care recurge Rubens la serviciile semitonurilor, mai ales în cele mai bune opere ale sale ! Schițele lui trebuiau să mă avertizeze. Spre deosebire de ceea ce se spune în legătură cu Tițian, el aplică mai întîi tonul personajelor sale care apar întunecate față de tonul luminos. Acest fapt explică de asemenea cum, atunci cînd revine să lucreze fundalul și în nevoia sa presantă de a-și realiza efectul, purcede în mod deliberat să redea exagerat de strălucitor tonalitățile carnației, făcînd fundalul întunecat.

6 iunie 1851

Deși fiecare parte a figurii trebuie păstrată în memorie așa încît să nu i se piardă proporțiile atunci cînd acestea îi sînt mascate de haine, nu pot crede că metoda este demnă de urmat în fiecare împrejurare ; se pare încă că Rafael i s-a conformat cu scrupulozitate, judecînd după studiile care s-au păstrat de la el. Am convingerea că Rembrandt n-ar fi atins niciodată forța de a reprezenta personajul printr-un joc semnificativ de gesturi sau acele efecte puternice care fac scenele sale atît de veridic reprezentative pentru natură, dacă nu s-ar fi legat atît de strîns de metoda sa de studiu. Poate că vor descoperi că Rembrandt este un pictor cu mult mai mare decît Rafael.

Această blasfemie va face să se ridice părul în capul fiecărui bun membru al Academiei, eu însă o notez fără să fi ajuns la vreo decizie finală asupra subiectului. Cu cît înaintez în vîrstă cu atît devin mai sigur că *adevărul* este cea mai rară și mai frumoasă dintre toate virtuțile. Este, totuși, posibil ca Rembrandt să nu fi avut noblețea spirituală a lui Rafael.

S-ar putea prea bine totuși ca acolo unde Rafael a exprimat această grandoare în liniile și în maiestatea fiecăreia din figurile sale, Rembrandt s-o fi exprimat în concepția sa misterioasă asupra subiectelor sale și în simplitatea profundă a gesturilor și expresiei lor. Și cu toate că se poate prefera nota maiestății din Rafael care îngînă, ca să zicem așa, grandoarea unora din subiectele sale, eu cred, fără să fiu sfîșiat în bucăți de oamenii de bun gust (și aici îi avem în vedere pe aceia al căror gust este genuin și sincer), că s-ar putea spune că marele olandez a fost un pictor mai firesc decît studiosul elev al lui Perugino.

12 octombrie 1853

Despre utilizarea modelului. Este o chestiune de efect și de cum să-l obții atunci cînd lu-

crezi după model sau după natură în general ; efectul adevărat este lucrul cel mai rar la majoritatea tablourilor unde modelul joacă un rol predominant. Modelul pare să atragă tot interesul asupra sa astfel încît pictorului nu-i mai rămîne nimic. Cînd un artist este foarte instruit și foarte inteligent, folosirea unui model, dacă este înțeleasă cum trebuie, permite suprimarea unor detalii pe care pictorul care lucrează din imaginație le include întotdeauna prea copios de teamă să nu scape din vedere ceva important. Această teamă îl împiedică să trateze liber detaliile cu adevărat caracteristice și să le pună în deplina lor lumină. Umbrele, de pildă, au întotdeauna prea multe detalii în pictura executată din imaginație, mai ales la pomi, draperii etc...

Fac observațiile de mai sus și-mi reafirm toate considerațiile mele de mai înainte privitor la nevoia unei mari doze de inteligență la utilizarea imaginației, în timp ce mă uit la schițele pe care le-am făcut la Nohant pentru *Sfînta Ana*. Prima schiță, pe care am făcut-o după natură, pare insuportabilă cînd o privesc pe a doua, deși aceasta este într-adevăr aproape o copie trasată după cea dintîi. Dar intențiile mele apar mai limpede în ea, am eliminat detaliile inutile și am introdus gradul de eleganță pe care l-am simțit necesar redării impresiei adevărate asupra subiectului.

Este deci mult mai important ca un artist să se apropie de idealul pe care îl poartă în minte, și care îi este caracteristic lui, decît să se mulțumească să înregistreze, oricît ar fi de puternic, idealul trecător ce i-l poate oferi natura — și ea oferă asemenea aspecte ; dar încă o dată, numai anumiți oameni sînt aceia care le văd și nu oamenii de rînd, ceea ce constituie o dovadă că frumosul este creat de imaginația artistului exact fiindcă el urmează înclinația propriului său geniu...

Despre imitarea naturii. Această chestiune importantă este punctul de pornire al fiecărei

școli și unul asupra căruia ele se află în profund dezacord de îndată ce încep să-l explice. Întreaga chestiune pare să revină la aceasta : este menirea imitației să încînte imaginația, sau este ea îndreptată doar să dea ascultare cerințelor unui fel ciudat de conștiință care permite artistului să fie satisfăcut cu sine însuși atunci cînd a copiat modelul dinaintea ochilor săi cît mai conștiincios cu putință ?

29 aprilie 1854

Cu cît mă gîndesc mai mult la culoare, cu atît mă conving mai tare că această semi-tentă reflectată este principiul care trebuie să predomine, deoarece ea este aceea care dă tonalitatea reală, tonalitatea care constituie valoarea, faptul care contează cînd se dă viață și se conferă caracter obiectului. Lumina, căreia școlile ne învață să-i acordăm egală importanță și pe care ele o așază pe pînză în același timp ca semi-tentă și ca umbră, este într-adevăr doar un accident. Fără a sesiza acest principiu, nu se poate înțelege adevărata culoare, vreau să spun culoarea care dă senzația de grosime și adîncime și a acelei diferențe esențiale care distinge un obiect de altul.

15 octombrie 1854

Am făcut o regulă din a nu-mi permite niciodată să termin un tablou dacă n-au fost complet surprinse efectul și tonalitatea și constat că acest plan mi-a reușit pe deplin. Mă reîntorc mereu la lucrarea mea, redesenînd și corectînd, și întotdeauna în lumina *a ceea ce simt că este necesar în acel moment anume ;* într-adevăr ar fi prostește să fac altfel. Ceea ce am simțit ieri nu poate constitui un ghid pentru mine astăzi. Nu știu cum lucrează alți oameni, dar aceasta reprezintă pentru mine unica metodă. Cînd totul s-a desfășurat în acest mod nu există nici o dificultate în legătură cu finisarea, mai ales

cînd folosești tonuri care se potrivesc dintr-o dată cu cele deja aplicate. Fără acest lucru, se pierde prospețimea execuției și se compromite vioiciunea tușelor sensibile ; procedînd în acest mod, tușele par aproape neatinse. Înainte de a repicta, orice porțiuni de vopsea groasă trebuie îndepărtate prin răzuire.

25 ianuarie 1857

Principala sursă a interesului provine din sufletul artistului și se scurge în sufletul privitorului într-un mod irezistibil. Nu vreau să spun prin asta că fiecare lucrare interesantă izbește pe toți privitorii cu o forță egală prin simplul fapt că fiecare din ei e de presupus că are un suflet ; doar oamenii dăruiți cu simțire și imaginație sînt capabili de a fi mișcați.

Aceste două facultăți sînt la fel de indispensabile privitoruui și artistului, deși în proporții diferite.

Talentele manieriste nu pot trezi un real interes ; ele pot excita curiozitatea, linguși un capriciu momentan, sau face apel la pasiunile ce nu au nimic în comun cu arta. Dar întrucît principala caracteristică a manierismului este lipsa de sinceritate atît în cel privește simțirea cît și concepția, aceste talente manieriste nu pot să ne atingă imaginația care este pur și simplu un fel de oglindă în care natura se reflectă așa cum este într-adevăr ; dîndu-ne astfel, printr-o formă puternică a memoriei, vederea lucrurilor de care se bucură numai sufletul singur.

Marii maeștri sînt aproape singurii artiști care stîrnesc interes, dar ei fac aceasta prin mijloace diferite, potrivit cu înclinația specifică geniului lor. Ar fi absurd să ne așteptăm de la un pictor ca Rubens la forma de interes pe care Leonardo sau Rafael știu să o stîrnească prin astfel de detalii precum mîini și capete, în care corectitudinea și expresivitatea sînt

reunite. Este la fel de inutil să reclamăm de la Leonardo și de la Rafael marile efecte combinate, animația și anvergura care se impun de la sine în operele lui Rubens, cel mai strălucit dintre pictori.

GEORGE TATTARESCU (1818–1894)

Pe la anul 1848, (...) și la 1858—1861, cînd unirea Moldovei și Țării Românești încoronează lupta politică și culturală a unor generații ce au cunoscut afirmarea și izbînda voinței înfăptuitoare, George Tattarescu era în plină maturitate a vîrstei și talentului. Desigur, el nu trăiește timpuri de aspru imperialism, dar, totuși, o epocă de aprigă și dîrză luptă pentru consolidarea *neamului, de* construire și statornicire a *unei forme de stat implicat de noi forme de viață socială. Operele lui capitale se intitulează :* Nemesis, Mîntuirea Românici prin religie și știință, Renașterea României, Țăranul de la Dunăre înaintea Senatului Roman etc. *Chiar numai titlurile operelor înșirate aci sînt elocvente, ele trădează sentimentul din care s-au născut ; operele, prin subiectele lor, sînt visate de artist ca legende eroice glorificatoare de neam prin afirmarea lui etnică, etică și culturală. Formal, în opera de artă, spiritul timpului se exprimă prin* solidaritatea *compozițională, deci prin construcție și staticul ei.*

FRANCISC ȘIRATO

Natura în sine nu e niciodată uniformă

...Ca să completăm satisfacțiunea fiecărui doritor de-a ști cum se fixează măsura trunchiului (toracelui) cu celelalte părți pînă jos, voi expune aci cîteva principii ce s-a adoptat în general.

Toracele, partea corpului de sus, a unei figuri de statură mică, va fi-naltă de trei fețe : cea dintîi de la fontanela gîtului pînă-n capul pieptului ; cea de-a doua va fi d-aci pînă la buric, a treia va fi pînă în capul de jos al pubelui,

Figura de proporțiune de mijloc va avea asemenea trei fețe, însă cea din urmă se va termina deasupra pubelui.

Figura de proporțiune 'naltă va avea egalmente trei fețe, luate tot dintr-aceleași punturi, astfel ca pieptul să fie de lungimea unei fețe ca și la celelalte, întrelăsînd grosimea Toracelui va avea principiul subt arcul acesteia și se va sfîrși la buric ; a treia de la buric la începutul pubelui ; astfel ca diferența figurii de mijloc de cea mică este de-nălțimea pubelui, și aceea a staturii 'nalte de cea de mijloc diferă cu spaciul între finele peptului și grosimea arcului Toracelui.

. . . . . .

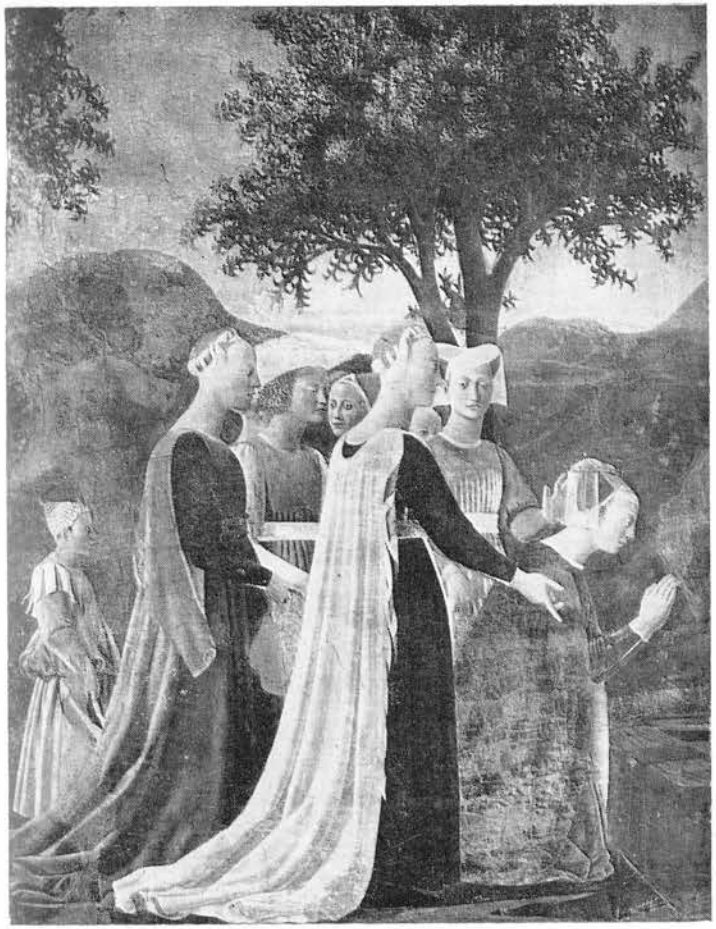
Un prunc abia născut se împarte în patru părți egale cu înălțimea capului, două adică superioare și două inferioare, al căruea centru este buricul ;

Un copil de doi ani este înalt de cinci capete ; Unul de patru sau cinci ani este înalt tocmai șease capete ; și astfel pe cît individul înaintează în etate, centrul figurei se coboară pînă ce ajunge la 21 ani, epoca maximă a dezvoltării sale ; se găsește la capul de jos al pubelui precum s-a zis mai sus.

Apoi mai trebuie știut și despre diversitatea de conformațiune între corpul omului și acela al femeii ; căci oasele femeii sînt în genere mai mici decît ale omului ; însă *craniul* cu amîndouă maxilarele este mult mai mare decît la om, relativ cu restul mărimii *scheletului ;*

Spatele femeii înclină înainte, și sînt mai puțin ridicate decît ale omului din care cauză devine mai strîmte : *clavicolele* sînt ușor arcuite ; spatele mai jos ; oasele umerilor, coatelor, metacarpelor și falangelor degetelor au dimensiunea lor mai mică ; de unde vine că brațele și mîinile femeilor sînt mai delicate și gentile decît ale oamenilor.

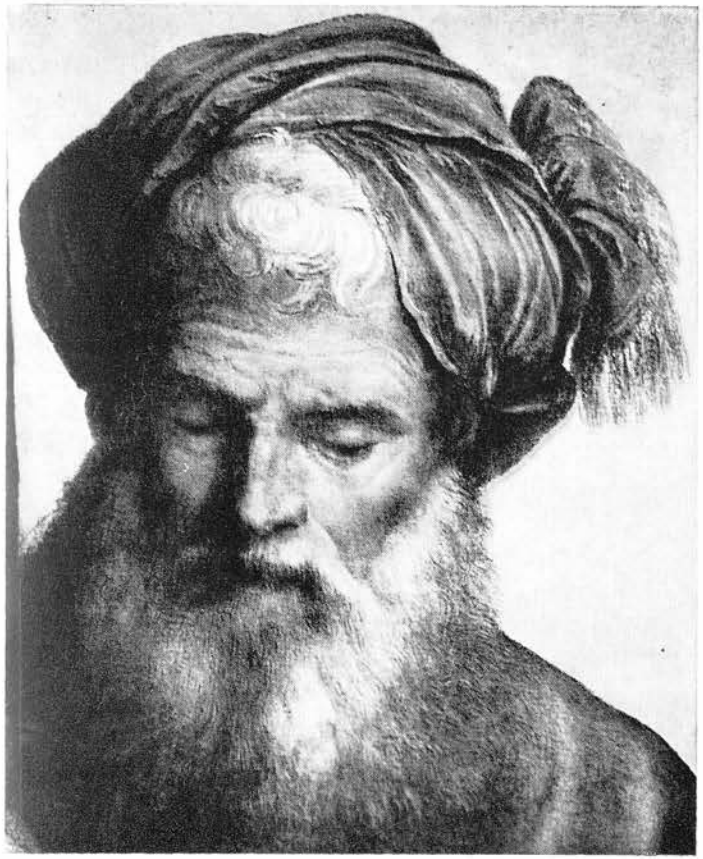
. . . . . .



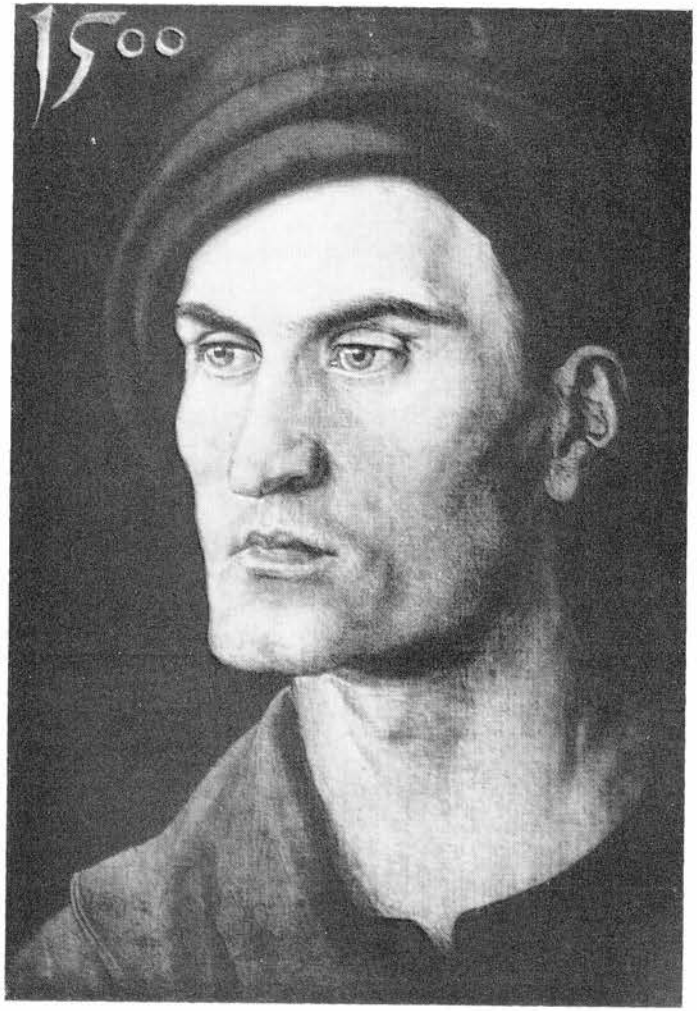
PIERO DELLA FRANCESCA
Regina din Saba
(detaliu de frescă), Arezzo

LEONARDO
DA VINCI
Studiu
de proporții

MICHELANGELO
BUONARROTI
detaliu de frescă
de pe plafonul
Capelei Sixtine

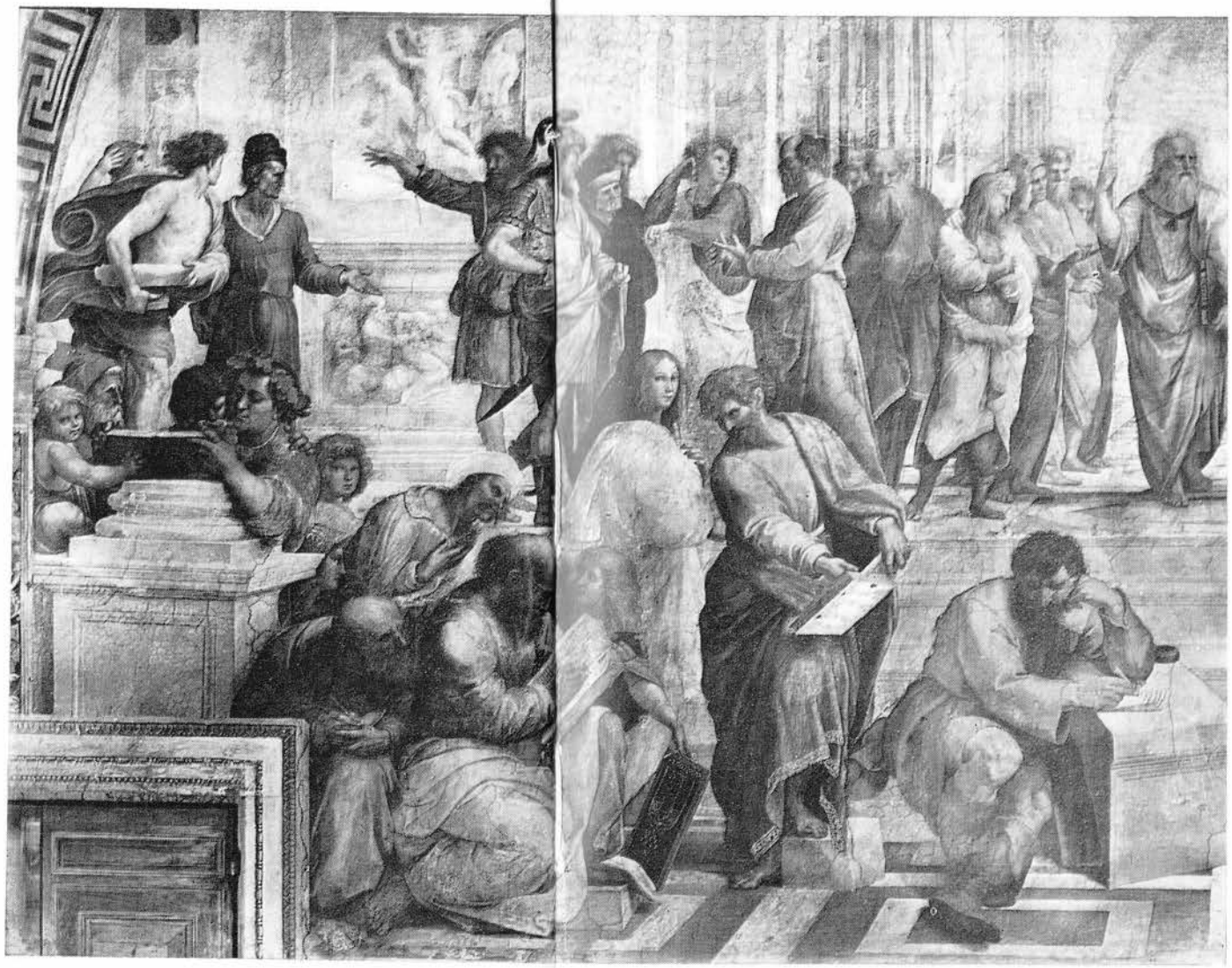


TIȚIAN VECELLIO
detaliu din *Madona cu cireșile*

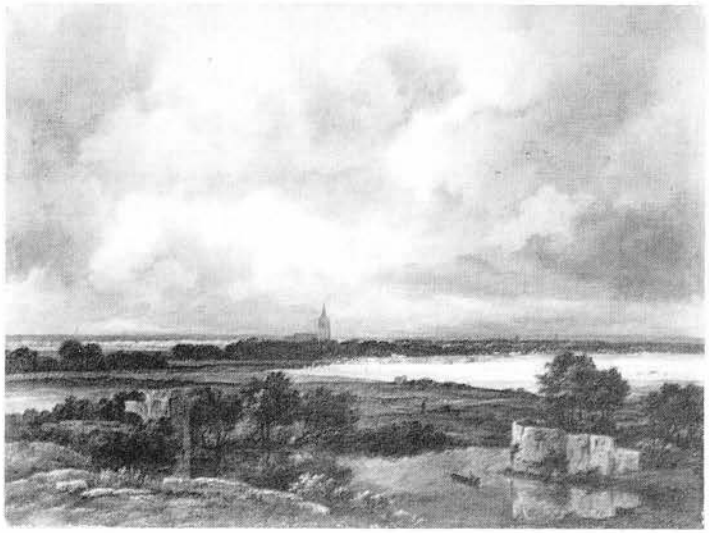


ALBRECHT DÜRER
Portretul unui tînăr

P. P. RUBENS
Filemon și Baucis surprinși de furtună



RAFAEL SANZIO
Şcoala din Atena
detaliu de frescă din Palatul Vatican



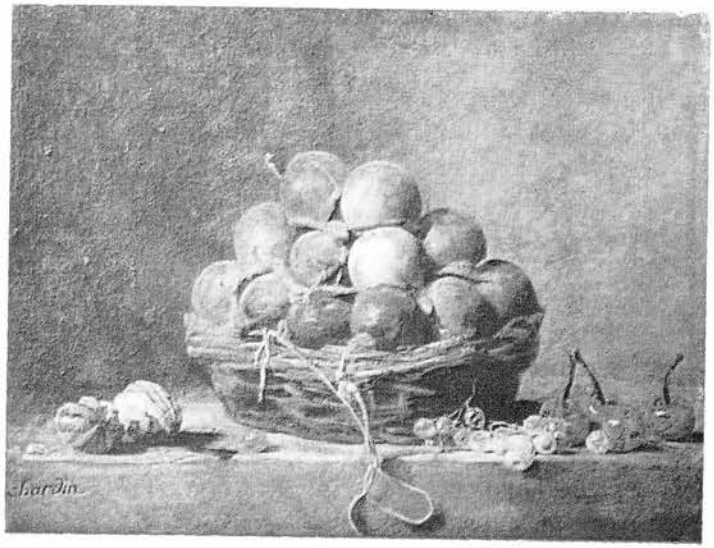
WILLIAM HOGARTH
Mariage à la mode — planșa a II-a

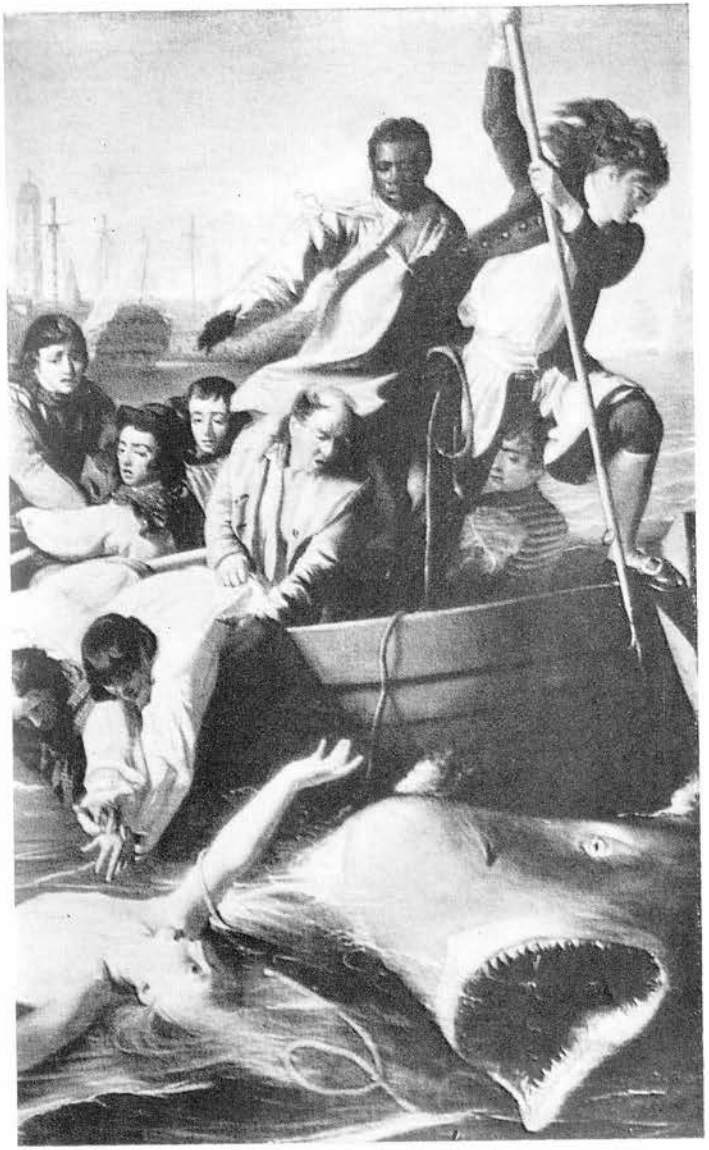
JACOB van RUYSDAEL
Vedere lîngă Haarlem

REMBRANDT van RIJN
Cerșetori — litografie

NICOLAS POUSSIN
Păstorii din Arcadia

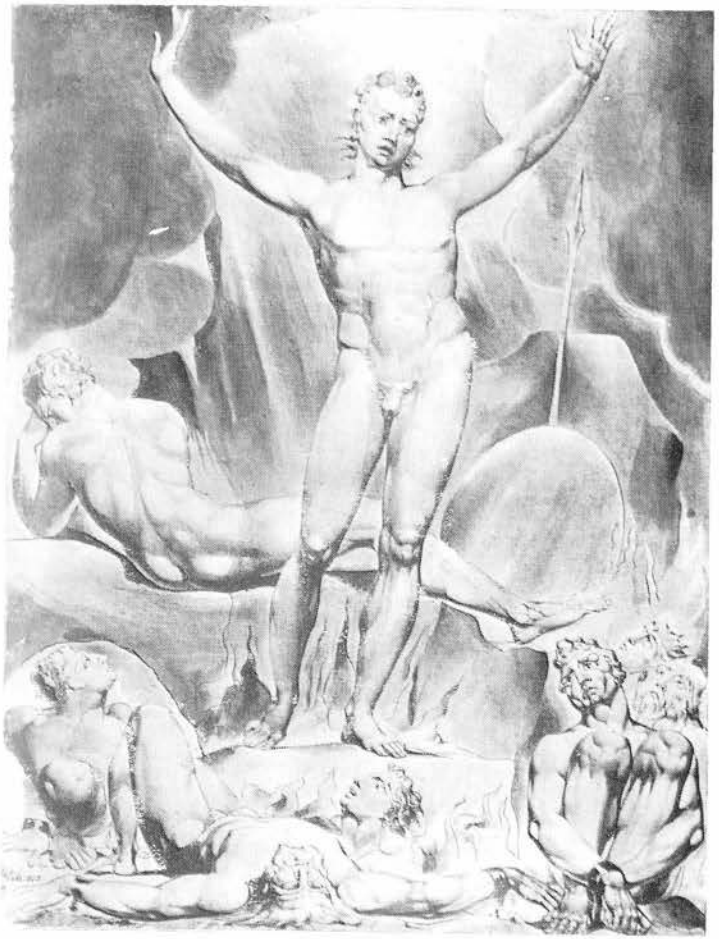
J. B. CHARDIN
Prunele



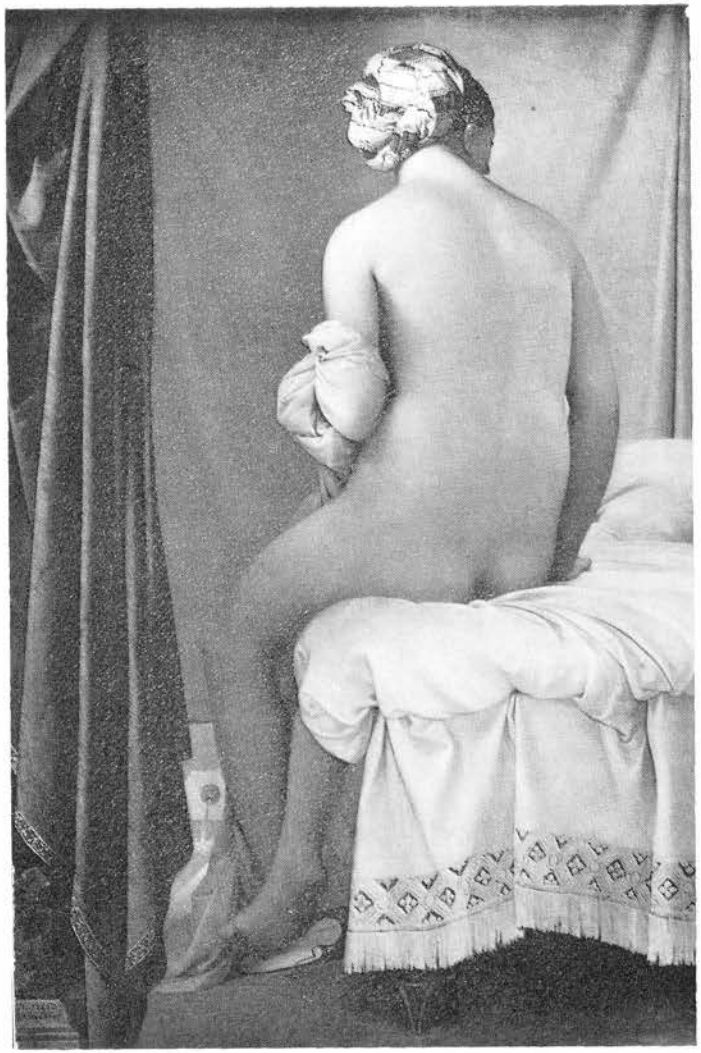


J. S. COPLEY
Watson și rechinul (detaliu)

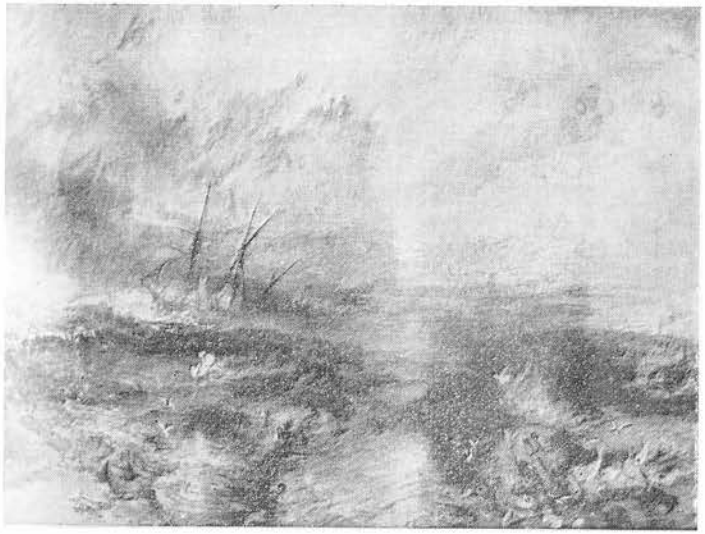
FRANCISCO GOYA
Vedeţi cît sînt de serioşi !
Capricii — planşa 63



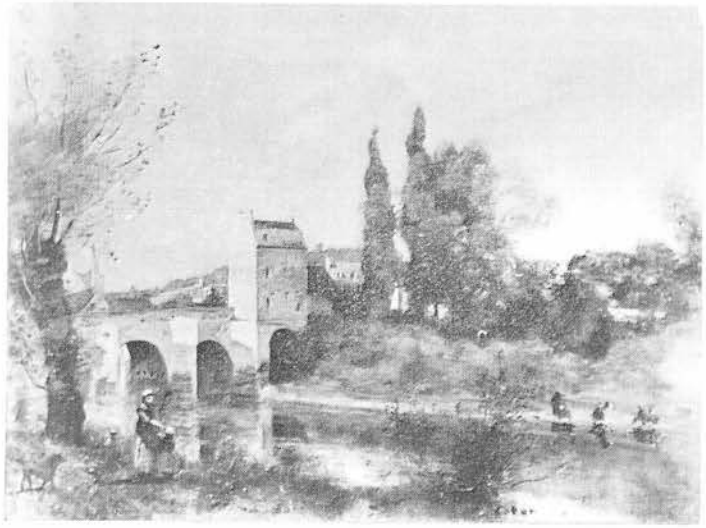
WILLIAM BLAKE
Adam



DOMINIQUE INGRES
Baigneuse



J. M. W. TURNER
Vasul de sclavi



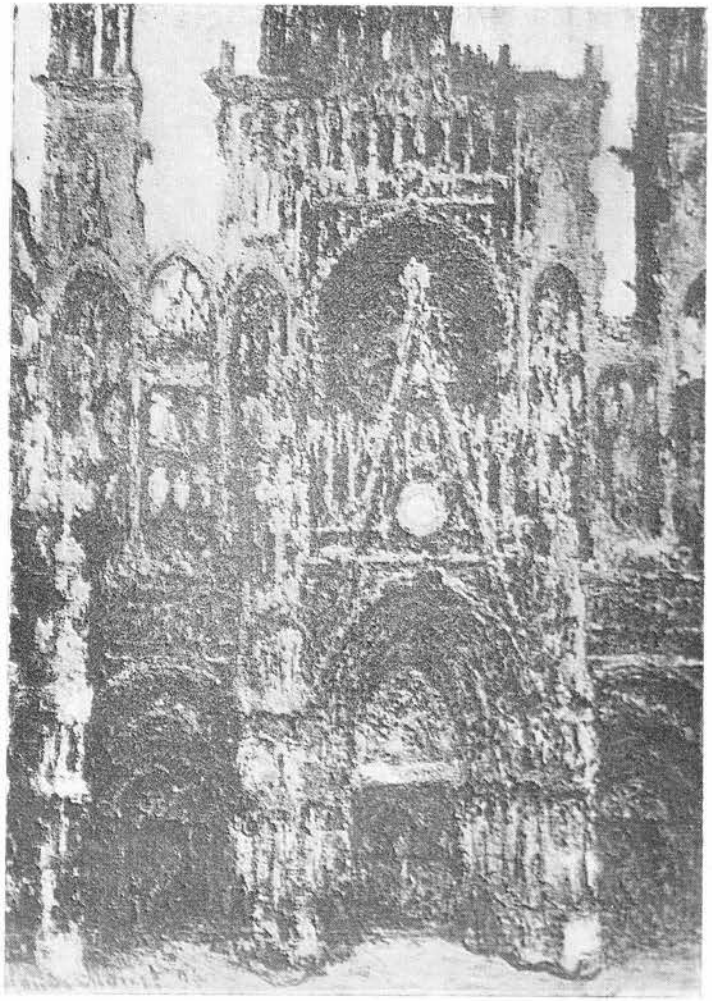
J. B. COROT
Podul de la Mantes

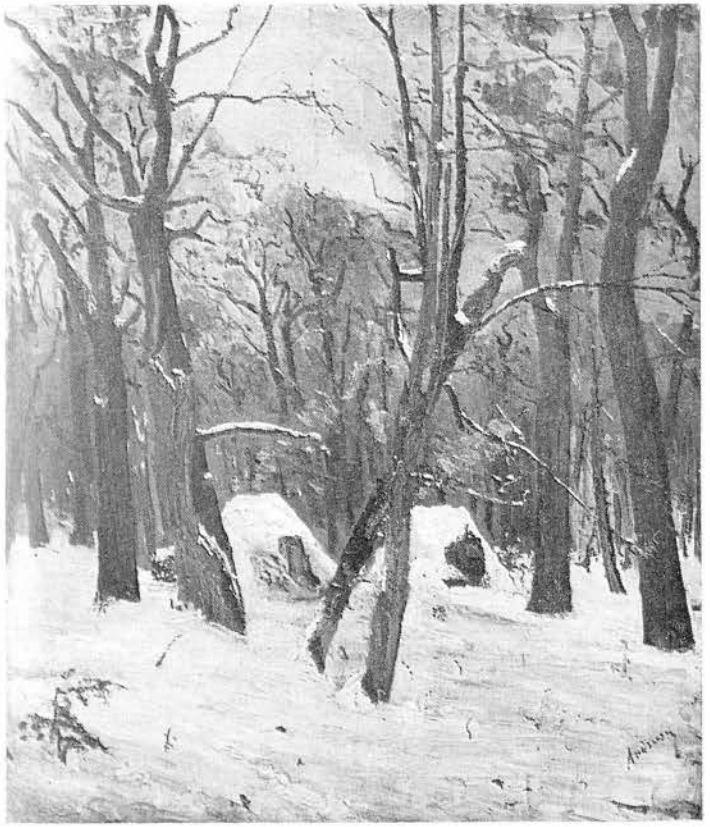
E. DEGAS
Două balerine

EUGENE DELACROIX
Schiță pentru *Lupta ghiaurului cu pașa*

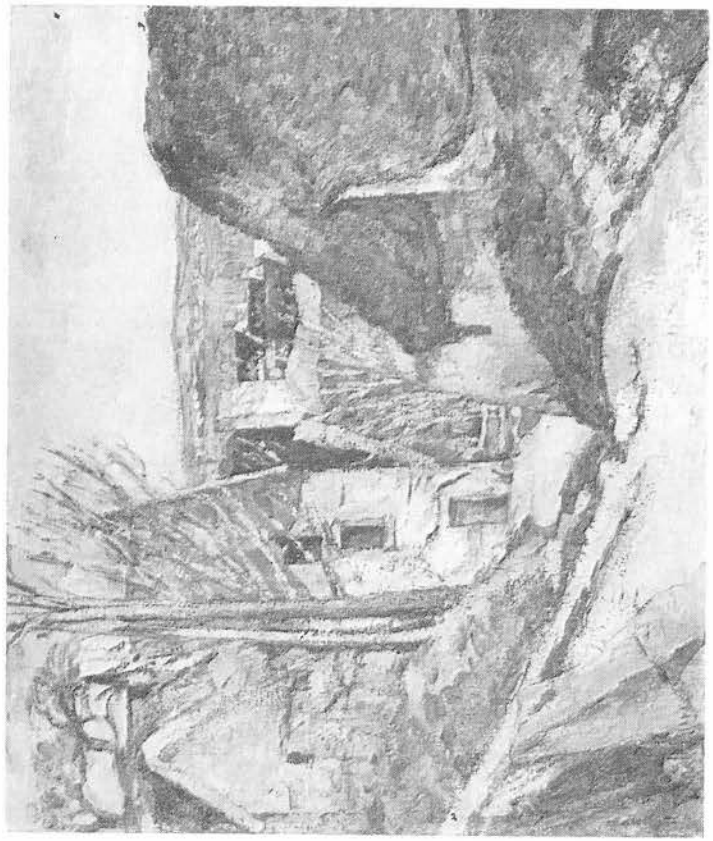
NICOLAE GRIGORESCU
Țărancă cîtind

CLAUDE MONET
Catedrala din Rouen

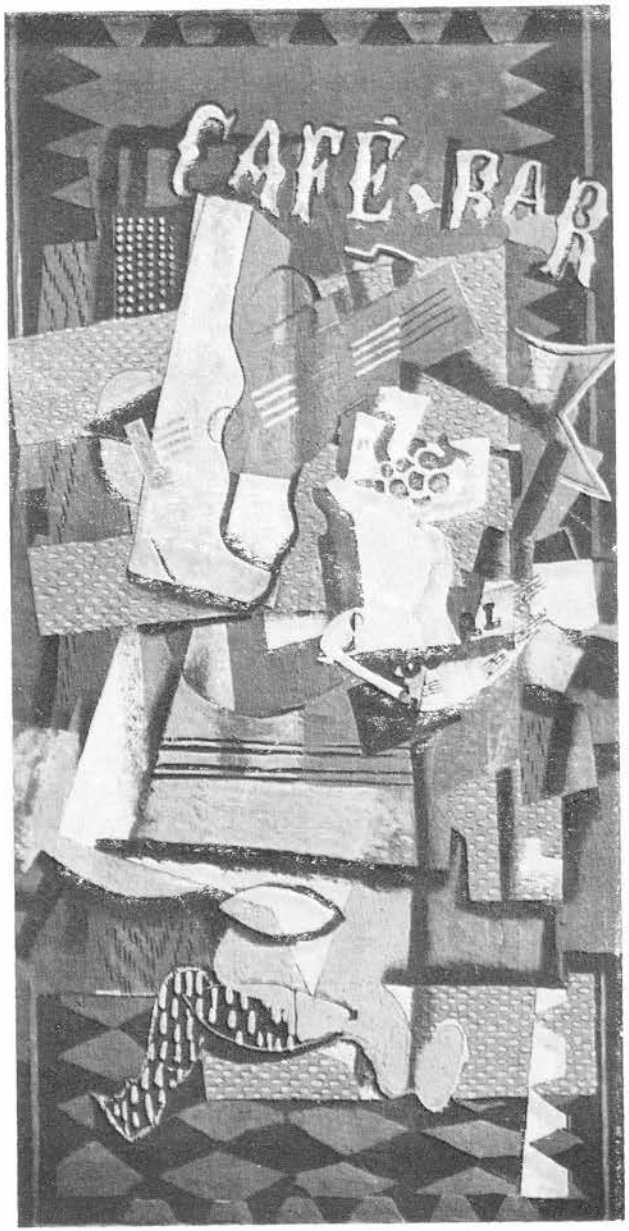




ION ANDREESCU
Peisaj de iarnă



PAUL CÉZANNE
Casa spînzuratului

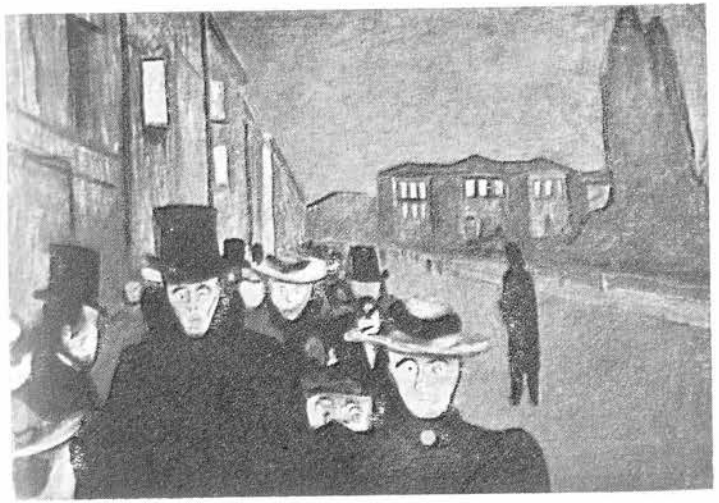


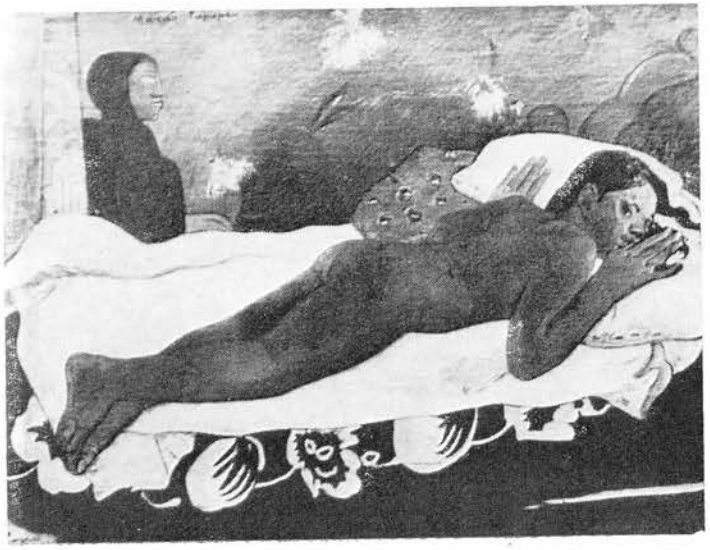
GEORGES BRAQUE
Café-bar

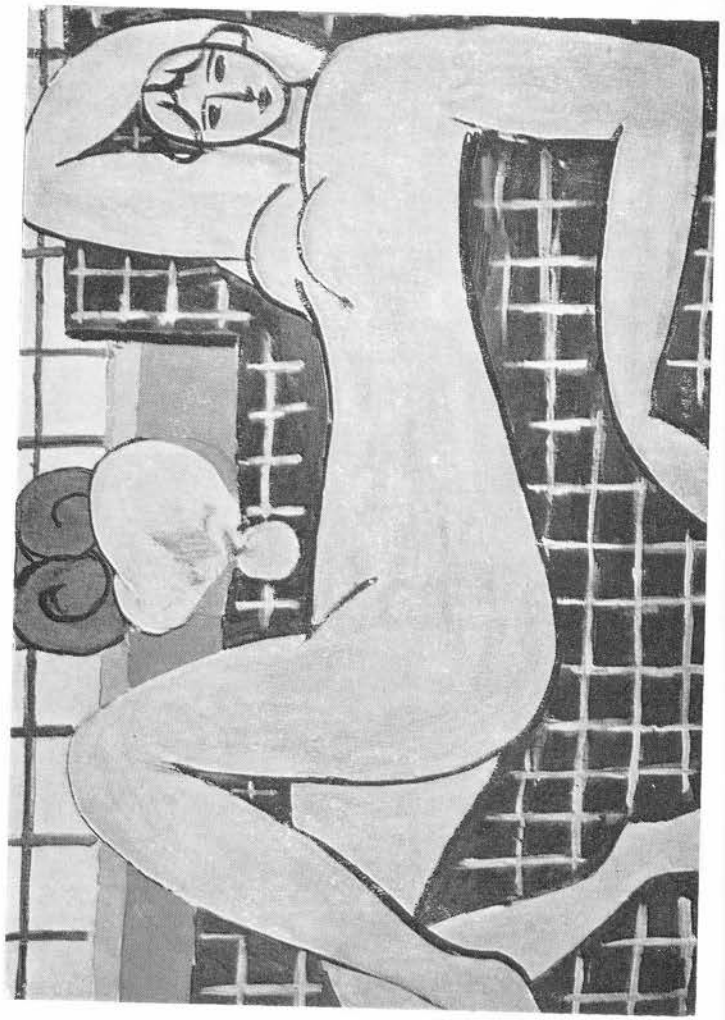
VINCENT van GOGH
Secerător

EDVARD MUNCH
Karl Johans Gate

PAUL GAUGUIN
Manao Tupapao







HENRI MATISSE
Nud roz

Iată modul măsurilor de proporţiune în genere cum se pot găsi mai mult sau mai puţin, fără a stabili norme şi recepte fixe ; cu toate acestea, precum s-a zis de la început, este necesar a fi cunoscute junilor studenţi ; căci natura în sine nu e niciodată uniformă, indiviziile (de aceeaşi specie) ce ar voi să le reprezinte cineva s-ar cere totdeauna o modificaţiune sau alteraţiune nedefinită ; aşa dar pe lîngă toate, bunul simţ, ochiul *prospetic*, şi sentimentele profunde ale fiecăruia vor putea forma un Artist adevărat, în vreme ce a fi numai servile subordinaţiuni regulilor, şi a face uz continuu de ele fără a înţelege spiritul celor zise mai sus, acela n-ar face decît să-şi înăbuşe geniul, şi să-şi amorţească întrînsul acea scînteie cerească, care printr-o fericită dezvoltare poate l-ar fi ridicat mai presus de sfera comună.

Din : *Precepte şi studii folositoare asupra proporţiunilor corpului uman şi desemnul după cei mai celebri pictori.*

1865

GUSTAVE COURBERT (1819–1877)

A distrus, aproape de unul singur, dominaţia şcolii clasică şi romantică, care deveniseră în preajma anului 1850, stagnante şi decadente. El a fondat o mişcare nouă, realismul, care a înlăturat portretele învechite ale zeilor şi nimfelor, cavalerilor şi domniţelor, înlocuindu-le cu imagini adevărate şi pămînteşti de ţărani şi orăşeni francezi, şi cu peisaje şi marine pictate de-a dreptul după natură, necontaminate de idealizarea literară.

GERSTLE MACK

Să fac artă veridică, acesta este obiectivul meu

Am studiat arta anticilor şi pe cea a modernilor nefolosindu-mă de nici o abordare sistematică şi fără idei preconcepute. Nu am mai vrut să-i

copiez pe primii și nici să-i imit pe ultimii. Nici nu m-am străduit să ating țelul superficial denumit „artă pentru artă". Nu ! Foarte simplu, am vrut să preiau din întregul corpus al tradiției un sens rațional și independent al propriei mele individualități.

Să cunosc pentru ca să creez — acesta a fost țelul meu. Să fiu în stare să interpretez obiceiurile, ideile și punctul de vedere al epocii mele potrivit cu propriul meu cadru de referință : într-un cuvînt să fac arta veridică, aceasta este obiectivul meu.

Din *Expoziția Courbet* (1855) de Courbet

Scrisoare către ministrul artelor frumoase (1870)

În timp ce mă aflam acasă la prietenul meu, Jules Dupré, am fost informat în legătură cu un decret oficial, publicat în buletinul oficial, prin care sînt făcut Cavaler al legiunii de onoare. Acest decret, de care ar fi trebuit să mă cruțe opiniile mele exprimate deschis cu privire la recompensele pentru artiști și la titlurile de noblețe, a fost publicat fără consimțămîntul meu, dumneavoastră fiind acela, domnule Ministru, care v-ați simțit obligat să luați această inițiativă.

Nu vă faceți temeri că am înțeles greșit motivele care au determinat acțiunea dvs. Sosind la ministerul artelor frumoase după o administrație dezastruoasă care părea a se simți obligată să pună capăt artei în țara noastră și ar fi făcut-o, fie prin corupție, fie prin violență, de n-ar fi existat ici și colo cîțiva oameni de curaj care să-i dejoace mașinațiile, dvs. ați fost nerăbdător să vă anunțați preluarea funcției prin adoptarea unor măsuri care să contrasteze puternic cu politica urmată de predecesorul dvs. Comportarea dvs. vă face cinste, domnule Ministru, dar permiteți-mi să vă spun că nu va

afecta nici atitudinea, nici hotărîrea mea. Ca cetățean mă opun acceptării unei distincții instituite de un regim monarhic. Decorarea cu legiunea de onoare pe care ați pus-o la cale în absența mea și spre beneficiul meu, repugnă principiilor mele.

Niciodată, în nici un caz și pentru nici un fel de motive nu aș fi acceptat-o. Cu atît mai puțin aș face-o astăzi, cînd trădarea este agresivă și conștiința umană întristată de atîtea retractări mercenare. Onoarea nu se află într-un titlu sau într-o panglică : ea rezidă în faptele umane și în cel care determină faptele. Respectul de sine, respectul pentru propriile idei este primul ei factor. Mă cinstesc pe mine însumi rămînînd credincios principiilor de o viață ; de le-aș părăsi pentru o simplă însignă, mi-aș abandona onoarea.

Conștiința mea artistică este în aceeași măsură împotriva acceptării oricărei recompense din partea statului. Statul este incompetent în materie de artă. Cînd încearcă să acorde recompense, vatămă gustul public. Intervenția lui este complet demoralizatoare și dezastruoasă pentru artist, pe care îl înșeală cu privire la valoarea sa reală. Este fatală pentru arta însăși pe care o închide în turnul oportunismului oficial și o condamnă la o sterilitate mediocră.

Prudența i-ar dicta să abandoneze această misiune. Ziua în care statul ne va lăsa liberi va fi ziua în care își va fi îndeplinit îndatoririle față de noi.

De aceea permiteți-mi, domnule Ministru, să declin onoarea pe care v-ați gîndit să mi-o conferiți. Am cincizeci de ani și am trăit întotdeauna ca un om liber. Permiteți-mi să rămîn liber și restul zilelor mele ; iar atunci cînd voi muri, să se poată spune despre mine : „N-a aparținut nici unei școli, nici unei biserici, nici unei instituții, nici unei academii — cu atît mai puțin vreunui regim, afară doar de regimul libertății."

GEORGE INNESS (1825–1894)

Niciodată n-a existat ceva mic sau meschin în concepţia sau în execuţia sa. A avut o viziune largă, şi toată viaţa s-a străduit să realizeze acel ansamblu dintre pămînt, aer, cer şi lumină. Ştia că laolaltă, acestea formează o unitate şi şi-o putea imagina inteligent cu ajutorul figurilor geometrice; devenise ţelul său măreţ să o demonstreze în artă. Nu i-a reuşit niciodată spre deplina sa satisfacţie, dar fără îndoială a reuşit să-şi facă ţelul înţeles de către mulţi oameni...

NEW YORK EVENING POST

Despre impresionism

(5 ian. 1895)

...A apărut acum o şcoală nouă, o simplă manie trecătoare denumită impresionism, ai cărei adepţi pretind că studiază după natură şi că o pictează întocmai cum este. Împotriva tuturor acestor lucruri mă opun cu hotărîre. Nu vreau să am nimic de-a face cu ele. Sînt contrafăcute.

Faptul mi-a trecut prin minte la începutul carierei. Mă aşezam în faţa naturii, şi sub impulsul unui sentiment de simpatie aşterneam pe pînză ceva mai mult sau mai puţin asemănător cu ceea ce îmi propusesem drept ţel. El n-ar ajunge, poate, să fie un portret corect al scenei, dar ar avea farmec. Unii artişti şi unii filistini, cînd îl vedeau, spuneau : „Da, are ceva farmec, dar l-ai pictat afară ? Dacă da, nu se poate să-l fi văzut aşa, şi aşa, şi altminterea". Nu puteam nega, pentru că eu pe atunci credeam că vedem fizic şi numai cu ochiul fizic. Apoi m-am apucat din nou de lucru şi am pictat ce am crezut că văd, făcînd apel la memorie ca să-mi furnizeze detaliile ce-mi lipseau. Rezultatul a fost că tabloul nu avea nici un farmec, n-avea nimic frumos. Care era motivul ? Cînd am încercat să-mi fac datoria şi să pictez fidel n-am obţinut mare lucru ; cînd nu mi-a păsat atît de mult de datorie am

obţinut ceva mai mult sau mai puţin admirabil. Pe măsură ce am mers mai departe am început să văd încetul cu încetul că simţirea îmi era condusă de un anumit principiu pe care pe atunci, nu-l înţelegeam ca atare.

Dar acestea sînt doar nişte formule ştiinţifice. Fiecare artist trebuie, în definitiv, să se sprijine pe simţire, şi lucrul căruia m-am devotat este să încerc să descopăr legea unităţii, adică a impresiei. Peisajul este o repetare continuă a aceluiaşi lucru într-o formă diferită şi într-o simţire diferită. Cînd ieşim în natură minţile noastre sînt supraîncărcate ; nu ştim unde să mergem să lucrăm. Poţi realiza ceva numai dacă ai o ambiţie atît de puternică încît să uiţi de tine însuţi, sau dacă eşti suficient de versat în ştiinţa artei tale. Dacă poţi deveni un zeu nemuritor cînd te afli afară, atunci totul e în regulă ; dacă nu, trebuie să faci din nou apel la ştiinţă.

Lucrul cel mai rău este că toţi gînditorii sînt pasibili să devină dogmatici, şi fiecare dogmă eşuează pentru că te frustează de cealaltă parte din tine. Acelaşi lucru este valabil pentru toate domeniile — artă, religie sau oricare altul.

Trebuie să descoperi un al treilea, ca punct de sprijin a raţiunii tale. Aşa am ajuns să lucrez în ştiinţa geometriei, care este singurul adevăr abstract, amuzamentul artei conştiinţei şi aşa mai departe, fapt pe care l-am menţionat deja.

Nimeni nu-şi poate imagina conflictul intelectual şi tortura prin care am trecut mai înainte de a putea stăpîni întreg procesul. Ştiam că principiul este adevărat, dar nu voia să lucreze cum trebuie. A trebuit să-mi violez în mod constant principiul ca să-mi dobîndesc simţirea. Aceasta constituia elementul al treilea. Am constatat că am dreptate şi am continuat într-o încredere deplină, ţinîndu-mi înţelegerea sub un control perfect, cu excepţia perioadelor de surmenaj cînd sînt pasibil să mă pierd ca oricare alt om. Atunci mă închid cu cărţile

mele și scriu, supunînd principiile pe care le-am verificat ca adevărate în artă, raționamentului pur aplicat subiectului teologiei. Aceasta e ceea ce vedeți în tablourile mele ; acestea sînt simțirea și sentimentul. Le-am avut întotdeauna, dar nu am înțeles întotdeauna principiile după care se conduc.

Din *Documentele lui George Inness*

CAMILLE PISSARRO (1831–1903)

Poate că noi toți descindem din Pissarro. Încă din '65 el eliminase negrul, bitumenul, sienna și ocrul. Picta numai cu cele trei culori primare și cu derivatele lor imediate.

PAUL CÉZANNE

Extrase din trei scrisori

5 iulie, 1883

. . . Desenezi ? — Nu pierde vremea, încearcă să-ți îmbunătățești lucrul, amintește-ți de desenul lui Holbein pe care l-ai copiat, el este adevăratul maestru. Nu te strădui să obți linii dibace, străduiește-te să dobîndești simplitatea, căci liniile esențiale sînt acelea care redau fizionomia. Să înclini mai degrabă spre caricatură decît spre drăgălășenie.

25 iulie, 1883

. . . Trebuie să te obișnuiești să vezi ansamblul dintr-o aruncătură de ochi și să-i redai caracterul dintr-o dată, dar va trebui de asemenea să-ți întărești forțele și să ataci cu seriozitate lucruri mai mari cu contururi ferme, cum ai început aici... E bine să desenezi de toate, indiferent ce. Cînd te-ai antrenat suficient ca să vezi un copac așa cum este, știi să privești o siluetă omenească. Specializarea nu

este necesară, ea este moartea artei, ale cărei cerințe sînt exact opuse acelora ale industriei. Din nou afirm, nu-ți poți pierde vremea desenînd sîrguincios peisaje. Sala de clasă este bună numai cînd ești suficient de puternic ca să nu fii influențat.

20 noiembrie 1883

... Uneori mi-e îngrozitor de teamă să trec în revistă pînzele pe care le-am stivuit la perete : mi-este întotdeauna teamă să nu descopăr monștri acolo unde credeam că se află nestemate !... Așa se face că nu mă mir de loc faptul că criticii londonezi mă cotează la cea mai joasă categorie. Vai ! Mă tem că au prea multă dreptate ! Totuși, uneori dau peste lucrări de-ale mele care sînt sănătos făcute și exact în stilul meu, și în asemenea clipe găsesc o mare ușurare. Dar să lăsăm astea. Pictura, arta în general, mă încîntă. Este viața mea. Ce altceva contează ? Cînd ți-ai pus tot sufletul într-o lucrare, tot ceea ce este nobil în tine nu poți să nu reușești să afli un suflet înrudit care să te înțeleagă, și nu ai nevoie de o armată de asemenea spirite. Nu este aceasta oare tot ceea ce-și poate dori un artist ?

Din *Camille Pissarro, scrisori către fiul său Lucien*

EDOUARD MANET (1832–1883)

Arta sau mai curînd instinctul său, l-au condus pe Manet la realizarea unor armonii cromatice neașteptate, interzise de Academie, acel gen de armonii care par discordante auditorului unui concert pînă în clipa în care „disonanța" care le zgîria urechea le procură brusc o plăcere muzicală mai mare decît o armonie perfectă.

JACQUES EMILE BLANCHE

Scrisoare lui Fantin-Latour

Madrid, 1865

Oh, ce păcat că nu ești aici ; ce plăcere ți-ar fi făcut să vezi un Velázquez, care singur merită întreaga călătorie.[1] Pictori aparținînd tuturor școlilor care îl înconjoară în Muzeul din Madrid, și care sînt foarte bine reprezentați, par toți de mîna a doua în comparație cu el. El este un gen de pictor care bate toți pictorii. Nu m-a uluit, m-a încîntat. Portretul în mărime naturală de la Luvru nu este făcut de el ; numai autenticitatea Infantei nu poate fi pusă la îndoială. Există un tablou enorm aici, umplut cu personaje mici ca acelea din *Cavalerii* de la Luvru, dar siluetele femeilor și bărbaților din acesta de aici sînt poate mai izbutite, și toate sînt cu desăvîrșire lipsite de reveniri. Fundalul — un peisaj — este de un elev al lui Velázquez.

Cea mai uluitoare lucrare din această colecție splendidă, și poate cea mai uluitoare pictură care s-a făcut vreodată, este cea intitulată *Portret al unui actor celebru de pe vremea lui Filip al IV-lea.* Fundalul se pierde în gol, individul îmbrăcat complet într-un negru atît de oliv, pare că e înconjurat de aer. Și, ah, *Torcătoarele ;* și frumosul portret al lui Alonzo Cano, și *Las Meninas* alt tablou extraordinar ! Filozofii — ce lucrări uluitoare. Și toți piticii la fel — unul mai cu seamă, așezat din față cu mîinile pe șolduri : o pictură pentru adevăratul connoisseur. Și portretele sale magnifice ! — trebuie să le incluzi pe toate ; toate sînt capodopere...

[1] După ce a expus *Olympia* la Salonul din 1865, Manet a fost puternic atacat de către critici. El s-a decis să plece în Spania pentru ca să-și primenească „ideile".

Din memoriile lui Antonin Proust (1876)

... Ce idioți trebuie să fie ! (exclamă el în timpul mesei). Închipuiți-vă să mă acuze pe mine că am vrut în mod deliberat să ucid o linie. Mi-a venit mie *vreodată* ideea să-l asasinez pe Ducele de Guise sau să încerc să-l reînviu pe Napoleon ? Eu așez lucruri pe pînză, cît pot de simplu, așa cum le văd. Să luăm, *Olympia,* de pildă, ce ar putea fi mai simplu ? Mi se spune că există în ea unele locuri dure ; așa au fost ; așa le-am văzut. Am pictat ceea ce am văzut. Și ce-i cu *Le Port de Boulogne ?* Spuneți-mi, există o lucrare mai sinceră, mai eliberată de convenții, mai veridică ?

Ce ar fi fost mai ușor decît să introduc în aceste tablouri acele calități care îi plac atît de mult d-lui Wolff [1] ? Lumea se bate pentru ceea ce îl mulțumește pe acest critic de parcă s-ar lupta pentru așchii din (Adevărata) Sf. Cruce. Peste zece ani opiniile lui nu vor conta nici cît o para chioară.

Și acum, dacă în loc să o pictez pe Jeanne Lorgnon cîrpindu-și vechiturile, aș fi pictat-o pe Împărăteasa Josefina spălîndu-și rufele murdare, ce succes ar fi avut, *aceasta !* N-ar fi fost îndeajuns de numeroși gravorii care să facă cunoscută publicului această operă maiestuoasă, nici de ajuns critici care să o laude : dar vezi că n-am cuonscut-o pe Împărăteasa Josefina, las aceasta pe seama lui Meissonier ; el a cunoscut-o și pe ea și pe Napoleon !

Remarci adresate lui G. Jeanniot (1882)

Culoarea este în întregime o chestiune de gust și de sensibilitate. Trebuie să ai ceva de spus — dacă n-ai, poți să-ți faci și bagajele. Nu ești pictor dacă nu iubești pictura mai mult decît orice pe lume, și nu e suficient să-ți cunoști datoria ; trebuie să fi pătruns de ea...

[1] Wolff era criticul plastic de la *Le Figaro.*

Concizia în artă este atît necesară cît și elegantă. Omul concis te face să gîndești ; vorbărețul irită... Într-o figură, caută luminile cele mai intense și umbrele cele mai adînci ; restul vine de la sine ; adesea constă din foarte puțin. Exersează-ți de asemenea memoria ; căci natura nu-ți va oferi niciodată altceva decît niște simple indicații.

Din *Portretul lui Manet, de el însuși*

HILAIRE GERMAIN EDGAR DEGAS (1834–1917)

Naturalismul lui Degas, a fost doar o concesie temporară făcută noii ideologii ; fundamental un clasicist, el a preferat subiectele elegante — mai ales cursele de cai și lumea baletului. În ciuda legăturilor pe care le-a avut cu mișcarea impresionistă, cu luptele și experimentele acesteia, el a păstrat o anumită distanță aristocratică și neangajată. A rămas totdeauna un spectator mai curînd decît un participant, victimă a propriilor prejudecăți, timid, temător să-și etaleze emoțiile, un outsider. *Intens analitic, el a fost singurul dintre contemporanii săi care a știut cum să surprindă o viziune instantanee fără să sacrifice adevărul.*

FRANÇOIS MATHEY

Remarci către trei artiști

Lui Berthe Morisot :

... Studiul naturii este neimportant pentru că pictura este o artă convențională și ar fi infinit mai bine să se învețe desenul de la Holbein.

Lui Max Liebermann :

... Aș vrea să fiu destul de bogat ca să-mi răscumpăr toate tablourile și să le distrug vîrîndu-mi piciorul în pînză.

Lui Bartholomé (Neapole, 17 ianuarie, 1886)

Ce drăguț este desenul fotografiat pe care mi l-ai dat ! Dar este neapărat necesar să faci același subiect din nou, de zece, de o sută de ori. Nimic în artă nu trebuie să pară a fi întîmplare, nici chiar mișcarea.

Din manuscrisele lui Degas

Scrisoare către d-na Dietz Monnin

Stimată Doamnă :

Să lăsăm portretul[1] în pace, vă implor. Am fost atît de surprins de scrisoarea dvs. în care mi se sugera să-l reduc la un boa și o pălărie că nu vă voi răspunde. Am crezut că Auguste sau dl. Groult, cărora le-am vorbit deja de ultima dvs. idee și de propria mea lipsă de înclinație să-i dau curs, vă vor fi informat în legătură cu această chestiune.
Trebuie să vă spun că regret faptul de a fi început ceva în propria mea manieră numai ca să mă surprind schimbînd-o complet într-a dvs. Asta nu ar fi prea politicos și totuși...
Dar, stimată d-nă, nu pot intra în mai multe amănunte fără să vă arăt și mai limpede cît mă simt de jignit. În afara artei mele nefericite acceptați vă rog asigurarea întregii mele considerațiuni.

JAMES ABBOTT McNEILL WHISTLER (1834–1903)

Reacționînd împotriva picturii anecdotice populare, al cărei obiectiv era relatarea unei istorii și imitația naturalistă, Whistler a devenit un campion al „artei pentru artă".

HELEN GARDNER

[1] Un tablou în ulei reprezentînd-o pe d-na Dietz Monnin, probabil distrus de Degas. Un studiu pentru acest tablou înfățișează o doamnă cu o pălărie roz și cu un boa mare în jurul gîtului.

Whistler luase parte la prima bătălie a noii mișcări [1], *expusese împreună cu Manet în Salonul refuzaților din 1863, și împărtășise entuziasmul colegilor săi într-ale picturii pentru stampele japoneze. El n-a fost un impresionist în sensul strict al cuvîntului mai mult decît Degas sau decît Rodin, căci principala sa preocupare n-a fost pentru efectele luminii și culorii cît mai curînd pentru compoziția, în contururi delicate... El sublinia faptul că ceea ce contează în pictură nu este subiectul, ci modul în care este tradus în culori și forme.*

E. H. GOMBRICH

Criticii, publicul și semnificația artei

Cuprins de o mare șovăire și de multă sfială mă înfățișez vouă în calitate de propovăduitor.
Dacă timiditatea este cît de cît înrudită cu virtutea modestiei, și poate afla bunăvoință în ochii voștri, vă implor, ca de dragul acestei virtuți să-mi acordați indulgența voastră cea mai mărinimoasă.

Aș pleda pentru lipsa mea de obișnuință, de n-ar părea absurd, judecînd din precedente, că orice în afara celei mai eficace impertinențe s-ar putea aștepta vreodată în legătură cu subiectul meu — căci nu vă voi ascunde că am de gînd să vorbesc despre Artă. Da, despre Artă — care a devenit în ultima vreme, atîta cîte poate discuția și scrisul s-o facă, un fel de subiect general de conversație la ceaiuri.
Arta e la ordinea zilei în Oraș ! să fii înghiontit sub bărbie de galantul care te întîlnește — să fii îmbiat în incinta gospodarului — să fii ademenit în societate ca o dovadă de cultură și rafinament.

Dacă familiaritatea poate zămisli disprețul, cu siguranță Arta — sau ceea ce se consideră în mod curent ca atare — a fost coborîtă la cea mai joasă speță de intimitate.

[1] Impresionismul.

Oamenii au fost hărțuiți cu Arta sub toate înfățișările, și plictisiți cu multe metode privitoare la durabilitatea ei. Li s-a spus că trebuie să iubească Arta și să trăiască cu ea. Căminurile lor au fost invadate, pereții lor acoperiți cu hîrtie, propria lor îmbrăcăminte luată din scurt, — pînă ce, stîrniți în fine, buimăciți și cuprinși de îndoieli și jene de inspirație neroadă, au ajuns să deteste un asemenea amestec, și să izgonească pe falșii profeți care au stricat reputația chiar și a numelui de frumos și și-au atras asupră-le batjocura.

Dar vai, doamnelor și domnilor, Arta a fost maltratată. Ea nu are nimic comun cu asemenea practici. Ea a fost o zeiță cu un cuget ales — reticentă în apucături, renegînd orice inoportunitate, nepropunîndu-și drept țel, în nici un fel, să-i ridice pe alții.

Ea este, în întregime, egoist preocupată de propria ei perfecțiune, doară — neavînd nici o dorință să învețe pe alții — căutînd și aflînd frumosul în toate împrejurările și în toate epocile, cum a făcut marele ei preot Rembrandt, cînd a văzut grandoarea plină de pitoresc și nobilă demnitate a cartierului evreilor din Amsterdam, și nu s-a lamentat că locuitorii lui nu sînt eleni.

Cum au făcut Tintoretto și Veronese, printre venețieni, neoprindu-se ca să schimbe mătăsurile dantelate cu draperiile clasice din Atena. Cum a făcut la curtea lui Filip, Velázquez, ale cărui infante, îmbrăcate în crinoline inestetice, sînt, ca opere de Artă, de aceeași calitate ca și marmurele lordului Elgin.

N-au fost reformatori acești oameni mari — n-au urmărit să ridice standardul altora ! Singure producțiile lor erau unica lor îndeletnicire, și, plini de poezia sau de știința lor, ei nu au cerut să-și schimbe ambiția — căci, pe măsură ce legile Artei lor li se dezvăluiau, ei au văzut, în desfășurarea operei lor, că adevărata frumusețe constituia, pentru ei, în ace-

eași măsură o chestiune de siguranță și de triumf cum era pentru astronom verificarea rezultatului, prevăzut cu acea lumină hărăzită numai lui. În toate acestea, lumea lor era complet despărțită de cea a tovarășilor pentru care sentimentul este luat drept poezie, și pentru care nu există o operă perfectă care să nu fie explicată prin avantajul pe care li-l procură. Umanitatea ia locul Artei, și creațiilor lui Dumnezeu li se găsește scuza utilității lor. Frumusețea este confundată cu virtutea și, înaintea unei opere de Artă, se pune întrebarea : „Ce anume bine va face ?"

Decurge de aici că noblețea acțiunii, în această viață, este fără drept de apel legată de meritul operei pe care o întruchipează ; și astfel oamenii au dobîndit obișnuința de a privi, cum să vă spun, nu la tablou, ci *prin* el, la un fapt uman, care le va îmbunătăți sau nu, dintr-un punct de vedere social, condiția lor morală și intelectuală. Așa că am ajuns să auzim despre pictura care elevează, și despre îndatoririle pictorului — despre pictura care este plină de cugetare, și despre panoul care doar împodobește.

O credință favorită, scumpă celor care predau, este că anumite perioade au fost deosebit de artistice, și că națiunile de îndată ce au fost denumite, au devenit notabile iubitoare de Artă. Astfel ni se spune că grecii au fost ca popor, slujitori ai frumosului, și că în secolul al cincisprezecelea Arta era sădită în mulțime.

Că marii maeștrii au sălășluit într-o înțelegere mutuală cu patronii lor — că primii italieni erau artiști — cu toții — că cererea de lucruri frumoase a produs aceasta.

Că noi, cei de astăzi, în contrast flagrant cu această puritate arcadiană, reclamăm dizgrațiosul și obținem urîtul.

Că, de ne-am putea schimba deprinderile și clima — de-am fi dispuși să rătăcim prin dumbrăvi — de-am putea să ne prăjim, lepădîndu-ne straiele de postav — de-am putea trăi

fără grabă, și să călătorim fără viteză, am avea iarăși *nevoie* de lingura zînei Anne, și am culege boabele de mazăre cu furculița cu doi dinți. Și astfel, pentru turmă, mici cătune se înfiripă lîngă Hammersmith, iar calul-putere este disprețuit.

Zadarnic ! lipsit total de perspectivă și fals este efortul ! — clădit pe legendă și astea toate pentru că „un înțelept a rostit un lucru deșert și și-a umplut foalele cu vîntul de soare răsare". Luați aminte ! Niciodată nu a existat o perioadă artistică.

N-a existat niciodată o națiune iubitoare de artă.

La începuturi, bărbații o porneau zilnic — care să se bată, care să vîneze ; alții, iarăși, să sape și să lucreze cîmpul — cu toții ca să poată să cîștige și să trăiască sau să piardă și să piară. Pînă cînd s-a găsit printre ei unul, diferit de ceilalți, pentru care îndeletnicirile lor nu prezentau interes, și așa el rămase pe lîngă corturi cu femeile, însemnînd urme stranii pe un bostan cu un băț înroșit în foc.

Acest bărbat, care nu afla bucurie în felul de a fi al fraților săi — căruia nu-i păsa de cercetări și care nu-și găsea astîmpărul pe cîmp — acest însăilător de ciudate contururi — acest plăsmuitor al frumosului — care observa în Natura din jurul său unduiri curioase, precum se zăresc chipurile în foc — acest visător aparte, a fost primul artist...

Natura conține, în culoare și formă, elementele tuturor tablourilor, precum claviatura conține notele tuturor melodiilor.

Dar artistul e născut să ciugulească, și să aleagă, să grupeze cu știință aceste elemente, astfel încît rezultatul să poată fi frumos — precum muzicianul își adună notele, și formează acorduri, pînă ce zămislește din haos slăvita armonie.

A spune pictorului că Natura trebuie luată așa cum este, e ca și cum i-ai spune muzicianului că se poate așeza pe pian.

Că natura are întotdeauna dreptate este o afirmație, artistic tot atît de neadevărată, cum este aceea al cărei adevăr este însușit de către toată lumea, fără discuție. Natura are foarte arareori dreptate, și chiar într-un asemenea grad, că s-ar putea aproape afirma că Natura de obicei greșește : asta vrea să spună că însușirea lucrurilor, care să realizeze perfecțiunea armoniei vrednice de un tablou, este rară și cîtuși de puțin obișnuită.

Această doctrină ar putea să pară, chiar și celor mai inteligenți, ca fiind aproape profanatoare. Atît de asimilat educației noastre a devenit presupusul aforism, încît credința pe care o proclamă este considerată ca făcînd parte din ființa noastră morală, iar cuvintele înseși au căpătat pentru urechile noastre o rezonanță religioasă. Și totuși, arareori reușește Natura să producă un tablou.

Soarele trîmbițează, vîntul suflă dinspre răsărit, cerul este văduvit de nori, și afară, totul este de fier. Ferestrele de la Crystal Palace sînt văzute din toate colțurile Londrei. Cel ce se află în vacanță se bucură de ziua superbă, în timp ce pictorul se fereste în lături ca să-și închidă ochii.

Cît de puțin se înțelege acest lucru, și cît de școlărește se acceptă întîmplătorul din Natură drept sublim, se poate deduce din admirația fără margini produsă zilnic de un prea nătîng apus de soare...

De o bucată de timp încoace, scriitorul fără căpătîi a devenit intermediarul în această chestiune a Artei, și influența lui, în vreme ce a lărgit prăpastia dintre oameni și pictor, a determinat cea mai totală neînțelegere cu privire la țelul unui tablou.

Pentru el un tablou este mai mult sau mai puțin hieroglifa sau simbolul unei povestiri. În afară de cîțiva termeni tehnici, pentru etalarea cărora găsește cîte o ocazie, lucrarea este consi-

derată exclusiv din punct de vedere literar ; într-adevăr, din care altul ar putea el s-o considere ? Și în eseurile sale el se ocupă de ea ca de un roman — o istorie — sau o anecdotă. El eșuează total și aproape firesc în a-i vedea calitățile sau defectele — artistice și astfel degradează Arta, considerînd-o o metodă de a produce un punct culminant literar.

În mîinile lui, ea devine astfel un simplu mijloc de a perpetua ceva mai departe, iar misiunii ei i se conferă un rol secundar ; chiar și ca mijloc ea vine în urma unui țel.

Gîndurile evidențiate, nobile sau altcumva, sînt inevitabil atașate incidentului, și devin mai mult sau mai puțin nobile, după cum este elocința sau calitatea intelectuală a scriitorului, care privește între timp, cu dispreț, la ceea ce el consideră drept „simplă execuție" — o chestiune, își închipuie el, rezultat al instruirii primită în școli, și o răsplată a sîrguinței. Așa că, pe măsură ce el își vede mai departe de traducerea de pe pînză pe hîrtie, lucrarea devine proprietatea lui. El descoperă poezia acolo unde ar simți-o dacă el însuși ar transcrie evenimentul, invenția în complexitatea *mise-en-scéne*-ei, și nobila filozofie în vreun detaliu al filantropiei, curajului, modestiei sau virtuții, sugerate lui de întîmplare.

Toate acestea pot fi aduse dinaintea lui, iar imaginația sa solicitată astfel, de un tablou foarte slab — într-adevăr, pot afirma fără teamă că așa se petrec de obicei lucrurile.

Între timp poezia *pictorului* — uluitoarea invenție care trebuie să fi pus formă și culoare într-o armonie atît de perfectă, încît rezultatul este desăvîrșirea, este pierdută definitiv pentru el ; el este lipsit de înțelegere — noblețea gîndului care trebuie să fi conferit întregului demnitatea artistului, nu-i spune lui absolut nimic.

Așa că laudele lui sînt publicate, pentru calități pe care noi am roși să le posedăm — în timp ce marile calități, care disting opera unică

dintr-o mie, care fac din capodoperă acel lucru frumos care este — n-au fost văzute nicidecum. Că așa stau lucrurile, ne putem asigura, uitîndu-ne la cronicile vechi de la trecutele expoziții, și citind lingușirile risipite asupra unor oameni care au fost de atunci dați cu desăvîrșire uitării — dar asupra căror opere limba a fost complet vlăguită în osanale — nemailăsînd nimic pentru Galeria Națională.
O chestiune ciudată, prin efectul ei asupra judecății acestor domni, este vocabularul acceptat al simbolismului poetic, care îi ajută, din obișnuință, să se ocupe de Natură ; un munte, pentru ei, este sinonim cu vastitatea — soarele, cu slava.
Așa că un tablou cu un munte, un lac, și un ocean — oricît de slab ar fi pictural — este inevitabil „maiestuos" „vast", „infinit" și „superb" — pe hîrtie...

Astfel Arta a ajuns să fie prostește confundată cu educația — încît toate trebuie să fie la fel calificate.
În vreme ce pe de o parte rafinamentul, cultura și buna creștere nu sînt nici într-un fel argumente pentru rezultatul artistic, nu constituie nici un fel de reproș, nici pentru cel mai desăvîrșit cărturar al țării faptul că nu are nici pic de ochi pentru pictură sau de ureche pentru muzică — că inima lui preferă gravura populară acului lui Rembrandt, sau cîntecele de salon simfoniei în do minor a lui Beethoven.
Să aibă numai duh să o recunoască, și să nu simtă aceasta ca pe o dovadă de inferioritate. Arta se produce — nici un bordei nu este scutit de prezența ei, nici un prinț nu se poate bizui pe ea, inteligența cea mai cuprinzătoare nu o poate produce, și eforturile anemice de a o face universală sfîrșesc printr-o comedie izbutită și printr-o farsă vulgară.
Așa și trebuie să se întîmple — și toate încercările de a o face altfel sînt datorate elocinții ignoranților și zelului îngîmfaților.

Linia de demarcație este clară. Departe de mine intenția de a propune o punte — peste care cei deja molipsiți să fie împinși. Nu ! Îi voi cruța de o osteneală în plus. Aș vrea să le vin într-ajutor și să le ridic de pe umeri acest coșmar al Artei.
La ce bun, după secole de libertate și de indiferență față de ea, să le fie aruncată pe umeri de către cei orbi — pînă ce plictisiți și buimăciți, ei nu mai știu cum să mănînce și să bea — cum să stea, așezați sau în picioare — sau cu ce naiba să se mai îmbrace — fără să mîhnească Arta...

La fel de falsă, legendara legătură dintre grandoarea Artei și slava și virtuțile Statului, căci Arta nu se hrănește din națiuni, și popoarele pot fi șterse de pe fața pămîntului, dar Arta *rămîne.*
A sosit într-adevăr cu prisosință vremea să ne lepădăm de greutatea obositoare a responsabilității și co-participării, și să aflăm, că, în nici un fel, virtuțile noastre nu slujesc valorii ei, în nici un fel viciile noastre nu-i stăvilesc triumful.
Cît de supărătoare ! cît de lipsită de speranță ! cît de supraumană sarcina autoimpusă a națiunii ! Cît de sublim de deșartă credința că va trebui să trăiască nobil, altminteri va pieri arta. Să ne liniștim, virtutea depinde de opțiunea noastră. Arta noi nu o afectăm în nici un fel.

Din *Ora zece,* conferință ținută de
Whistler la Universitatea Oxford

WINSLOW HOMER (1836–1910)

...În timp ce punctul de pornire și obiectivul său era percepția vizuală, el a pictat cu economie și cu o preocupare tot atît de mare pentru organizare, prin care el exprima acest material primar, ca și pentru materialul însuși.

HELEN GARDNER

Extrase dintr-un interviu

Întrebare : D-le Homer atunci cînd pictați după natură vă luați vreodată libertatea de a modifica culoarea vreunei porțiuni ?

Răspuns : Niciodată ! Niciodată ! După ce am ales lucrul cu grijă, îl pictez exact cum apare... Cînd am pictat tabloul de la Luxembourg, am transportat în repetate rînduri pînza, de la stîncile de dedesubt, o agățam de balcoanele acelea, și o studiam de la distanță în raport exclusiv cu adevărul ei simplu și absolut. Niciodată !

Dintr-un interviu cu Homer,
de John W. Beatty

Două scrisori

16 octombrie, 1896

Draga mea doamnă Clarke :

Îți trimit astăzi prin Expresul american lunga și mult discutata schiță care a fost executată în același timp cu cele *Opt-Clopote*. În legătură cu data am avut îndoieli (sau '85 sau '86). Uitîndu-mă la ea, am considerat că e mult mai bună așa cum a rămas, decît dacă ar fi fost transformată într-un tablou cu siluete în depărtare întrucît are acum o patină pe care i-a dat-o cei zece ani, dezvăluind de asemenea că a fost făcută dintr-o dată ; este prin urmare interesantă și ca schiță rapidă după natură. Sper numai că nu te-ai așteptat la mai mult în direcția picturii decît la ceea ce primești acum. Aș fi vrut să fie mai bună, dar așa cum este acum, ți-o ofer. Ți-aș dărui-o cu plăcere, dar cunoscîndu-ți ideile asupra acestei chestiuni, poți să-mi trimiți, oricînd în următorii zece ani (timpul cît ai așteptat atît de răbdătoare), două sute cincizec de dolari drept plată pentru această schiță...

20 martie, 1902

Domnilor O'Brien & Sons :

Domnilor, Mă întrebați dacă tabloul *Lee Shore* (Malul de la Lee), vîndut recent la Providence, este o copie. Nu este. O singură dată, numai în ultimii treizeci de ani, am executat o copie, și aceea a fost o acuarelă după tabloul meu în ulei aflat actualmente în posesia Galeriei de artă Leyton din Milwaukee, denumit *Hark ! the Lark !* (Ascultă ! E ciocîrlia !) Este cel mai important tablou pe care l-am pictat vreodată și cel mai bun, întrucît personajele sînt destul de mari ca să se vadă expresia de pe fețele lor. Acuarela a fost denumită *A Voice from the Cliff* (Un glas dinspre faleză), și este binecunoscută. De ce nu încercați să vindeți *The Gulf Stream* (Curentul Golfului) Galeriei de Artă Leyton, sau altei galerii publice ? E puțin probabil ca cineva să-l achiziționeze pentru o casă particulară. Vă voi scrie din nou săptămîna ce vine.

NICOLAE GRIGORESCU (1838–1907)

Grigorescu, spre deosebire de Andreescu, a fost hotărît pictorul specificului românesc. Subiectele lui din ce are mai caracteristic țara și redate în atmosfera poetică locală.

Privind bărăganul lui Grigorescu, vezi că nu e pusta și nici stepa — ci bărăganul nostru.

ALEXANDRU CIUCURENCU

Cu Nicolae Grigorescu începe pictura modernă românească. El aduce suflul revoluționar al școlii de la Barbizon și gustul pentru studiul naturii dincolo de zidurile Academiei și atelierului.

Temperament puternic și complex ,liric prin firea sa, înzestrat cu o sensibilitate care i-a permis să adapteze mediului și peisajului românesc idealizarea poetică inspirată în special de Corot, el rămîne primul pictor român de circulație europeană.

CORNELIU BABA

...meritul cel mare al lui Nicolae Grigorescu față de țara lui nu-i pictura pe care a făcut-o, ci formidabila propagandă pentru pictură. Dacă vorba n-ar fi oarecum ieșită din uz aș zice că Grigorescu a fost cel dintîi pictor al democrației la noi.

Cu el tabloul a ieșit din saloanele protipendadei și ale negustorimii foarte înstărite.

VICTOR ION POPA

Francisc Șirato despre Grigorescu :

Nicolae Grigorescu cînd a pictat motivul străin, din tinerețe pînă la maturitate, nu avea evident în formularea plastică, acest specific. Dar, în sentiment, îl avea... Și după ce s-a stabilit în țară, unde s-a simțit ca la el acasă, Grigorescu a ajuns la o exprimare tehnică cu totul alta decît în Occident. Sentimentul a crescut în fața peisajului familiar. Desenul lui Grigorescu e mai puțin constructiv, mai liric, mai nehotărît, mai puțin tranșant în determinarea subiectului decît al colegilor săi de la Barbizon. Grigorescu e un pictor specific român pentru că el a trăit realitatea țărănească așa ca nimeni altul, pentru că a fost cel dintîi care a redat lumea și culoarea specifică locului, mai bine zis acea culoare luminată a peisajului românesc, părăsind încetul cu încetul tehnica occidentală și făurindu-și o tehnică proprie, potrivită noilor probleme.

*

Un pictor dotat cu prisosință de natură, refractar impresiunilor de tristețe, care știe să elimine din opera sa orele de îndoială, de incertitudine, înfățișînd-o numai cu latura luminoasă a personalității artistice. Lumea, țara pentru el era gătită în găteli din cele mai strălucitoare, cu nimburi de lumină venite parcă din alte tărîmuri. Țara lui, țara neamului acesta de țărani se prezintă aproape transfigurată, datorită unui moment emotiv și optic ce preface realitatea în viziune.

PAUL CÉZANNE (1839–1906)

Lumea lui Cézanne este densă, solidă, stabilă, și — mai presus de toate — picturală... Cu cît se străduia mai tare să-și disciplineze penelul, să se elibereze „de facilitatea infernală a penelului", cu atît mai mult creștea căldura tehnicii sale. El a purtat o bătălie furibundă și epuizantă pentru stil și pentru adevăr.

FRANÇOIS MATHEY

Opt scrisori

15 aprilie 1904

Lui Émile Bernard :

Îmi dai voie să repet ceea ce ți-am spus aici : tratează natura în termenii cilindrului, sferei, conului, totul în perspectivă adecvată, astfel ca fiecare latură a unui obiect sau a unui plan să fie îndreptată spre un punct central. Liniile paralele cu orizontul dau lărgime, adică o secțiune a naturii, sau dacă preferi, a spectacolului pe care *Pater Omnipotens Aeterne Deus* îl desfășoară înaintea ochilor noștri. Liniile perpendiculare pe acest orizont dau adîncime. Dar natura pentru noi oamenii înseamnă mai multă adîncime decît suprafață, de unde și nevoia de a introduce în lumina noastră vibrații, reprezentate de tonuri galbene și roșii, și de o suficientă cantitate de albastru spre a crea impresia de aer.

27 iunie 1904

Lui Emile Bernard :

...Ți-aduci aminte de acel pastel fin de Chardin, echipat cu o pereche de ochelari și cu o vizieră pentu apărat ochii. Șiret individ pictorul ăsta. Ai observat că mișcînd o mică placă transversală înainte și înapoi de-a curmezișul nasului, tonurie culorilor sînt evidențiate mai bine ? Verifică acest fapt și spune-mi dacă greșesc.

Aix, 25 iulie, 1904

Lui Émile Bernard :

...Nu vreau să posed adevărul teoriei ci pe cel al naturii. Ingres, în ciuda acelui „estyle" (în pronunțarea de la Aix) al său și al admiratorilor săi, este doar în foarte mică măsură un pictor bun. Îi știi pe cei mai mari pictori mai mai bine decît mine ; venețienii și spaniolii.
Pentru a progresa numai natura contează, iar ochiul se antrenează prin contactul cu ea.
Devine concentric privind și lucrînd. Vreau să spun că într-o portocală, într-un măr, un bol, un cap, există un punct culminant ; și acest punct este totdeauna — în ciuda colosalului efect de umbră și lumină precum și al senzațiilor colorate — cel mai aproape de ochiul nostru ; muchiile obiectelor se retrag spre un centru aflat pe orizontul nostru. Cu puțin temperament poți deveni în mare măsură pictor. Poți face lucruri bune fără să fii un armonizator sau un colorist foarte înzestrat. Este suficient să pozezi un simț al artei, și acest simț este fără îndoială oroarea de ceea ce este burghez. De aceea instituțiile, pensiile, onorurile pot fi făcute numai pentru cretini, vagabonzi și ticăloși. Să nu fi critic de artă, ci să pictezi, în aceasta rezidă salvarea.

Aix, 9 decembrie 1904

Lui Charles Camoin :

...Dacă ar trebui în acest moment să te afli sub influența cuiva care este mai în vîrstă decît tine, crede-mă că de îndată ce vei începe să te simți tu însuți, propriile tale emoții vor ieși la lumină și-și vor cuceri locul lor sub soare — *vor deveni precumpănitoare*, vei dobîndi încredere ; — ceea ce trebuie să te străduiești să capeți este o bună metodă de *construcție*. Desenul este doar conturul a ceea ce vezi.
Michelangelo este un constructor, iar Rafael un *artist* care, cît este de mare, este întotdeauna

limitat de model. Cînd încearcă să devină meditativ cade sub *nivelul* marelui său rival.

Aix, 23 decembrie 1904

Lui Émile Bernard :

...Este adevărat fără posibilitate de tăgadă — sînt cît se poate de convins — că se produce o impresie artistică în optică asupra organelor noastre de simț care ne determină și clasificăm ca *lumină*, semi-ton sau sfert de ton, suprafețele reprezentate de senzațiile de culoare. (Așa că lumina nu există pentru pictor). Atîta vreme cît sîntem siliți să purcedem de la negru spre alb prima din aceste abstracțiuni fiind ca un punct de sprijin în aceeași măsură pentru ochi și pentru minte, sîntem încurcați, nu reușim să ne dominăm, *să ne stăpînim*. În timpul acestei perioade (sînt constrîns să mă repet puțin) ne întoarcem spre admirabilele opere care ne-au fost transmise de-a lungul epocilor, în care aflăm mîngîiere, un sprijin așa cum este trambulina pentru înotător.

Aix, 23 octombrie 1905

Lui Émile Bernard :

...Sînt în stare să-ți descriu din nou, și mă tem că e prea mult, încăpățînarea cu care urmăresc realizarea acelei părți din natură, care, intrînd în raza noastră vizuală, dă tabloul. Teza pe care o dezvolt acum e că — oricare ar fi temperamentul sau puterea noastră în prezența naturii — trebuie să redăm imaginea a ceea ce vedem, uitînd tot ceea ce a existat înaintea noastră. Ceea ce socot că trebuie să permită artistului să-și dăruiască întreaga sa personalitate fie ea mare ori mică.
Fiind acum în vîrstă de aproape de 70 de ani, senzațiile de culoare, care dau lumina, sînt motivele pentru abstracțiunile care mă împiedică fie de a-mi acoperi pînza, fie de a-mi continua delimitarea obiectelor cînd punctele lor de contact sînt fine și delicate ; de unde rezultă că imaginea sau tabloul meu sînt incomplete. Pe

de altă parte planurile sînt așezate unul deasupra celuilalt, de unde a apărut neo-impresionismul, care schițează contururile cu linie neagră, o scădere împotriva căreia trebuie luptat cu orice preț. Ei bine, cînd este consultată, natura ne pune la dispoziție mijloacele de a ne atinge acest țel.

Aix, 1905. Vineri

Lui Émile Bernard :

Este, totuși, foarte dureros să trebuiască să înregistrezi că îmbunătățirea produsă în înțelegerea naturii din punct de vedere al formei tabloului și al dezvoltării mijloacelor de expresie trebuie să fie însoțită de înaintarea în vîrstă și de slăbirea timpului.

Dacă saloanele oficiale rămîn atît de slabe aceasta se datorește faptului că ele se folosesc de metode de producție mai mult sau mai puțin binecunoscute. Ar fi mai bine să contribuie cu mai multă simțire personală, observație și caracter.

Luvrul este cartea din care învățăm să citim. Totuși, nu trebuie să ne declarăm satisfăcuți cu preluarea frumoaselor formule ale iluștrilor noștri predecesori. Să ieșim afară, să studiem frumoasa natură... să ne străduim să ne exprimăm potrivit temperamentului nostru personal. Timpul și meditația ne modifică totuși puțin cîte puțin viziunea. Și în cele din urmă, dobîndim înțelegerea.

Aix, 21 septembrie 1906

Lui Émile Bernard :

...Dar cred în dezvoltarea logică a tot ceea ce vedem și simțim prin studiul naturii și abia mai tîrziu îmi îndrept atenția asupra problemelor tehnice ; căci problemele tehnice reprezintă pentru noi doar mijlocul de a face publicul să simtă ceea ce noi înșine simțim, și de a ne face înțeleși.

CLAUDE MONET (1840–1926)

El și-a asumat misiunea să demonstreze că obiectul pictat nu are nici o importanță, adevăratul subiect fiind senzația luminii.

KENNETH CLARK

Artistul stă față în față cu natura fără să se gîndească la el ; el primește totul de la ea, se lasă impresionat de ea fără să reflecteze ulterior, și se abandonează bucuriei contemplative. Așa stau lucrurile cu catedralele și cu nuferii lui Monet sau cu Iberia *și cu* Marea *lui Debussy.*

PAUL COLLAER

Studioul lui Gleyre

În studioul lui Gleyre i-am găsit pe Renoir, pe Sisley și pe Bazille... Cît timp am lucrat la o schiță după model, Gleyre îm critică lucrarea... „Nu-i rea", spuse el, „dar pieptul e greu, umărul prea puternic, iar laba piciorului prea mare". Nu pot desena decît ceea ce văd, i-am răspuns timid. „Praxitele a împrumutat elementele cele mai bune de la o sută de modele imperfecte ca să creeze o capodoperă", replică Gleyre sec. „Cînd faci ceva, trebuie să te întorci la antici". În aceeași seară, i-am luat pe Sisley, Renoir și Bazille de-o parte : „Hai să plecăm, le-am spus. Locul ăsta e nesănătos : nu există nici un pic de sinceritate aici." Am plecat după două săptămîni de lecții de acest gen... și am făcut bine.

După documentele lui Monet

Convorbire cu Clemenceau

Odată, lîngă catafalcul unei femei care îmi fusese și încă îmi era nespus de dragă, m-am surprins, cu ochii ațintiți asupra frunții ei, căutînd în mod mecanic succesiunea de tonuri, încercînd să-mi alcătuiesc propriile mele gra-

dații pentru culorile pe care moartea le depusese pe fața ei imobilă. Tonuri de albastru, de galben, de gri... Vezi în ce stadiu ajunseseră lucrurile. Era destul de firească dorința de a reproduce ultima înfățișare a celei ce urma să ne părăsească pentru totdeauna. Dar chiar înainte de a-mi trece prin minte ideea să fixez trăsăturile de care mă simțeam atașat atît de puternic, organismul meu reacționase automat la stimulul culorii, reflexele mă conduceau, în pofida mea, spre o operație inconștientă care repeta cursul zilnic al existenței mele. Precum calul morarului. Căinează-mă, *mon ami.*

Din *Nuferii* de Clemenceau

5 aprilie 1886

Dragul meu Zola,

Ai fost atît de bun să-mi trimiți *L'Oeuvre*[1]. Îți sînt foarte recunoscător pentru ea. Întotdeauna mi-a făcut plăcere să-ți citesc cărțile, iar aceasta prezintă un dublu interes pentru mine pentru că ridică probleme în legătură cu arta pentru care noi am luptat atît de mult. Tocmai am terminat-o și recunosc că sînt turburat și necăjit.

[1] Această carte care tratează despre eșecul artistic, a dus la ruptura definitivă dintre Zola și vechiul său prieten Cézanne, care a crezut că Zola și-a realizat cartea luîndu-l pe el drept model. Dar romanul a ofensat pe mai mulți prieteni pictori ai lui Zola, nu numai datorită deformărilor ce le conținea, ci și pentru că a reafirmat verdictul său din 1880, pronunțat în *Le Voltaire* cu privire la impresioniști :

„Ei toți rămîn la schițele brute, la impresiile fugare și nici măcar unul din ei nu pare să aibă forța să ajungă mult așteptatul maestru. Nu este oare iritant să vezi această nouă redare a luminii, această pasiune pentru adevăr dus pînă în pragul analizei științifice, această evoluție care a început cu atîta originalitate, dar care este întîrziată ajungînd pe mîinile celor iscusiți fără ca să fie totuși desăvîrșită deoarece omul esențial nu s-a născut ?"

Ai avut o deosebită grijă ca nici unul din personajele tale să nu semene cu vreunul din noi, dar, în ciuda acestui fapt, mă tem ca nu cumva dușmanii noștri din sînul publicului și al presei să nu îl fi identificat pe Manet sau pe noi ceilalți cu niște ratați, lucru pe care tu nu l-ai avut în minte, n-aș putea crede așa ceva.
Iartă-mă că îți spun asta. Nu este o critică ; am citit *L'Oeuvre* cu multă plăcere, descoperind amintiri la fiecare pagină. Și în plus, cunoști admirația mea fanatică pentru talentul tău. Nu ; dar eu am dus o luptă îndelungată și mă tem că, tocmai cînd ne aflam pe punctul să recoltăm un succes, dușmanii noștrii se vor putea folosi de cartea ta ca să ne zdrobească. Scuză această scrisoare lungă. Cele cuvenite d-nei Zola și încă o dată mulțumesc.

22 iulie 1889

Dragă domnule Choquet :

Vă scriu ca să vă cer să fiți atît de bun și să subscrieți la fondul pe care prietenii și admiratorii lui Manet îl strîng pentru a cumpăra *Olympia* ca s-o ofere Luvrului. Este cel mai

Renoir a comentat astfel : „Ce carte minunată ar fi putut scrie, nu numai ca document istoric al unei foarte originale mișcări în artă, ci și ca *document uman*... dacă în *L'Oeuvre* s-ar fi ostenit să relateze ceea ce a văzut și auzit la întrunirile noastre și în studiourile noastre ; căci aici întîmplarea a făcut ca într-adevăr el să fi trăit viața modelelor sale. Dar, în esență, Zola n-a depus nici cea mai mică străduință să-și portretizeze prietenii așa cum aceștia au fost în realitate, adică, favorabil.

Nici Pissarro nu gîndea altfel : „Am luat masa cu impesioniștii", scria el fiului său Lucien în martie 1886. „Am avut o lungă discuție cu Huysmans ; este foarte versat în arta nouă și este nerăbdător să-și îmbrace zalele pentru noi. Am discutat despre *L'Oeuvre*... Se pare că s-a certat cu Zola, care este foarte îngrijorat."

frumos omagiu ce se poate aduce memoriei sale, şi este de asemenea un mod discret de a o ajuta pe văduva sa.

Am fi foarte fericiţi să vă numărăm printre donatorii a căror listă o înaintăm în anexă.[1] Avem nevoie de 20.000 de franci. Îi vom dobîndi cu uşurinţă judecînd după începutul atît de promiţător.

Fiţi vă rog atît de bun să-mi răspundeţi cît mai curînd cu putinţă, încunoştiinţîndu-mă de valoarea sumei cu care să vă înscriu... Mă gîndesc să vin la Paris cît de curînd ca să modific aşezarea cîtorva din tablourile din expoziţia mea, care au fost prost expuse. În felul acesta, dacă doriţi, v-aş putea vinde două sau trei din tablourile dvs., aşa încît să nu fiţi lipsit de ele vreme prea îndelungată.

Transmiteţi vă rog omagiile mele d-nei Choquet...

ODILON REDON (1840–1916)

Imaginaţia artistului nu poate crea în vid ; ea depinde în esenţă de observarea atentă a realului, chiar atunci cînd evocă o lume a fanteziei, într-adevăr a demoniacului... Opera lui Redon a fost o paralelă picturală exactă a expermentelor poeţilor simbolişti.

FRANÇOIS MATHEY

Simbolismul în pictură

Odată el (Bresdin) mi-a spus cu o autoritate blîndă în glas : „Vezi pîlnia acestui horn ? Îţi spune ceva ? Dacă ai energia să observi şi să înţelegi bine şi poţi să-ţi imaginezi cel mai straniu şi bizar obiect, el îţi va spune o poveste. Şi dacă se bazează şi se sprijină pe limitele

[1] La vremea cînd a fost scrisă această scrisoare se colectaseră 9 500 franci. Suma necesară a fost realizată în aproximativ şase luni

acestei pietre simple şi goale, visul tău va deveni realitate. Aceasta este arta". Bresdin făcu această afirmaţie în 1864. Am însemnat data pentru că pe atunci nu aceasta era metoda de predare.

Mă simt fericit astăzi să fi auzit, tînăr fiind, un artist foarte original, care mi-a plăcut şi pe care l-am admirat, spunînd aceste lucruri întrucîtva subversive pe care eu le înţeleg atît de bine şi care m-au întărit în propriile-mi convingeri. Într-o formă aparent simplă, ele au formulat principiile unei nobile educaţii. Ele deschid ochii pictorului asupra a două din laturile vieţii, asupra a două realităţi pe care este imposibil să le separi fără a diminua arta şi fără a o priva de ceea ce ne poate da într-o manieră atît de desăvîrşită.

În marea lor majoritate, artiştii generaţiei mele s-au uitat la pîlnia unui horn şi au văzut — doar pîlnia unui horn. Ei nu au fost capabili să investească un zid de casă cu ceva din propria lor imaginaţie esenţială. Tot ceea ce există în acel dincolo care iluminează şi amplifică obiectul şi înalţă spiritul în zonele misterului, în aburul încîntător, nehotărît şi tulbure, le era cu desăvîrşire inaccesibil. Tot ceea ce se preta simbolismului sau permitea acces imprevizibilului, imprecisului, indefinibilului al cărui aspect era confundat cu enigmaticul, îi rătăcea ; le trezea teama. Adevăraţi paraziţi ai obiectului, ei cultivau arta pe un plan pur vizual, şi într-un fel sau într-altul neglijau să meargă în acel loc în care şi cea mai umilă lucrare, chiar în alb-negru, se spiritualizează ; înţeleg prin asta acea iluminare care pune stăpînire pe spirit — şi care eludează analiza...

Compar studentul de la academie cu sămînţa însămînţată şi acoperită de plug cu sol fertil sau sterp. *Travaliul rutier* este regula ce domneşte în şcoală sau la academia de pictură. Fără pasiune şi cu indiferenţă, profesorul sosește să predea o oră, poate, în anumite zile. Elevului nu i se acordă cîtuşi de puţin acele

ore de răgaz și acea tihnă molatecă și îmbietoare cînd intuiția îl călăuzește.

Eu cred într-o instruire rodnică prin comunicarea firească cu un maestru pe care să ni-l alegem singuri, și, de este cu putină, printr-o intimitate de felul aceleia practicată în vremurile de demult.

Dintr-un eseu de Redon

Să ne ocupăm numai de reprezentarea lucrurilor

Totul derivă din viața universului : un pictor care nu va desena un zid înalt vertical îl va desena rău pentru că va schimba ideea de stabilitate. Aceia care nu vor face apa orizontală, vor face același lucru — ca să nu citățm decît niște exemple simple...

La fel stau lucrurile cu animalele și ființele omenești. Nu putem mișca un braț fără să deplasăm și restul trupului nostru, ascultător legilor gravității. Un desenator știe aceasta.

Cred că m-am supus indicațiilor intuitive ale instinctului atunci cînd am creat anumiți monștrii. Ele nu sînt puse în libertate, așa cum a insinuat Huysmans, de către un microscop, confruntat fiind cu lumea înfricoșătoare a celor infinit de mici. Nu, în timp ce i-am făcut, am avut o altă grijă mai importantă : să le organizez structura.

Există un mod de a desena pe care imaginația l-a eliberat de grija stînjenitoare pentru detaliile reale, pentru a se ocupa liber numai de reprezentarea lucrurilor concepute. Am realizat fantezii pornind numai de la lujerul unei flori sau de la un chip uman, sau chiar de la acele elemente derivate dintr-un schelet, care, după credința mea, sînt trasate, construite și asamblate așa cum ar fi trebuit să fie...

Din *Jurnalul unui artist*, de Redon

PIERRE AUGUSTE RENOIR (1841–1919)

Renoir și-a cîștigat locul pe care adesea a declarat că dorea să-l aibe — de-a fi unul dintre realiștii decorativi asemeni Veneților, lui Rubens, și lui Watteau. Dar el nu este un eclectic sau un imitator al stilurilor trecute. Locul său se află în secolul al nouăsprezecelea.

DAVID M. ROBB

Renoir nu s-a rupt de realitate, întrucît pasiunea pentru viață de care a fost animat, n-a putut fi niciodată satisfăcută și nici n-a putut găsi expresie decît în contemplarea ei. Dar din realitate el a luat exclusiv acele lucruri care laudă viața, suveranitatea și splendoarea ei : femeia, carnea în care pulsează sîngele și asupra căreia zăbovește strălucirea ; florile, care sînt parfumul luminii ; fructele adunate în naturi statice ; și peisajul — peisajul Sudului, saturat de soare, de-o verdeață luxuriantă.

RENÉ HUYGHE

Felul meu de a picta

Aranjez subiectul așa cum îl doresc, apoi mă pun să-l pictez, ca un copil. Vreau un roșu care să fie sonor, să răsune ca un clopot ; dacă nu-mi iese așa, adaug mai mult roșu și alte culori pînă ce îl obțin. Nu mă pricep la mai mult. Nu am nici reguli, nici metode ; oricine se poate uita la materialele mele sau mă poate urmări cum pictez — și va vedea că nu am secrete. Mă uit la un nud ; sînt miriade de tente minuscule. Trebuie să le găsesc pe acelea care vor face carnea de pe pînza mea să palpite de viață. Astăzi dorim să explicăm totul. Dar dacă s-ar putea explica un tablou, n-ar mai fi artă. Să vă spunem care sînt cele două calități ale artei ? Trebuie să fie indescriptibilă și trebuie să fie inimitabilă... Opera de artă trebuie să se repeadă asupră-ți, să te înfășoare în ea, să te transporte. Este mijlocul prin care artistul își transmite trăirile ; este curentul pe

care îl iscă și care te ia și te duce pe sus în vijelia sa...

E adevărat că meșteșugul nostru este dificil, complicat. Înțeleg căutările în străfundurile sufletului. Dar cu toate acestea, puțină simplitate, puțină candoare este necesară. Cît despre mine, mă lupt cu figurile mele pînă ce intră într-o unitate armonioasă cu peisajul din fundal, și urmăresc ca oamenilor să nu li se pară mohorîte și lipsite de viață nici figurile, nici cadrul.

Acuratețea vizuală în artă

În ce mă privește, cînd mă aflu în fața unei capodopere, mă mulțumesc cu încîntarea. Profesorii sînt aceia care descoperă „defecte" maeștrilor... Dar acele „defecte" pot fi necesare. În *Sf. Mihail* al lui Rafael există o coapsă lungă de un kilometru ! Și poate că n-ar fi atît de bun altminteri... La fel, dacă luăm *Nunta din Cana* de Veronese. Dacă acel tablou ar fi în perspectivă adevărată, ar fi gol ; căci oamenii din fundal, care sînt tot atît de mari ca cei din prim plan și care-și joacă rolul atît de bine, ar trebui să aibă într-adevăr niște siluete mici. În același fel, dușumeaua nu se retrage în fund potrivit regulilor, și poate că acesta-i motivul pentru care-i atît de realizată.

Dintr-o convorbire dintre Renoir cu
Walter Pach

THOMAS EAKINS (1844–1916)

N-am cunoscut niciodată decît un singur artist, și acesta-i Tom Eakins, care a putut rezista ispitei de a vedea ceea ce se socotea că se cuvine a fi mai degrabă decît ceea ce este.

WALT WHITMAN

Fiecare figură pe care a pictat-o a fost un portret, fiecare scenă sau obiect, unul real — totdeauna particularitatea mai degrabă decît tipicul, realul decît idealul. Întreaga sa filozofie a fost naturalistă, cu o ușoară înclinație către romantic, exotic sau literar.

LLOYD GOODRICH

Demisia din Societatea artiștilor americani (Mai 1892)

Doresc să rup toate legăturile cu Societatea artiștilor americani.

Din respect pentru unii membri mai vechi ai săi, care probabil din motive sentimentale mi-au cerut anul trecut să-mi reconsider demisia, mă voi explica.

Cînd m-am lăsat convins să mă alătur Societății aproape la începuturile ei, exista credința generală că fără influențe este imposibil să expui la New York un tablou pictat pe o temă aleasă dintr-o gamă foarte restrînsă de subiecte. și tratat într-o manieră foarte îngustă.

Constituirea tinerei Societăți a reprezentat un protest împotriva exclusivismului și și-a atins țelul.

În ultimii trei ani picturile mele au fost respinse de voi, una dintre ele portretul lui Agnew, o compoziție mult mai importantă decît tot ce am văzut vreodată atîrnînd pe pereții voștri.

Respingerea timp de trei ani înlătură orice elemente ale hazardului ; și în timp ce, după părerea mea, excită calități în opera mea care o îndreptățesc să se situeze alături de cele mai valoroase din cadrul societății voastre, în opinia aceleiași Societăți, ea se situează probabil sub multe din lucrările pe care eu le consider frivole și superficiale. Aceste opinii sînt de neîmpăcat.

Scrisoarea unui student

...Mă simt extrem de încurcat răspunzîndu-ţi la scrisoare. Dacă vrei să studiezi la Philadelphia, ai putea să frecventezi clasele de pictură după natură ale Academiei de arte frumoase din Pennsylvania şi te-aş putea sfătui cu privire la lucru şi la studii, sau te-ai putea duce la Paris să frecventezi nişte clase de pictură după natură, acolo. Aproape toate şcolile sînt proaste atît aici cît şi în străinătate.

Viaţa de artist este precară. Am cunoscut artişti foarte mari care au trăit toată viaţa în sărăcie şi în mizerie pentru că lumii i-a lipsit gustul şi judecata de a le cumpăra lucrările. Şi am văzut de asemenea pe oamenii zilei oferind comisioane de lire unor persoane a căror operă este lipsită de orice valoare.

Cînd un student în starea ta evidentă de spirit se ducea la Papa Corot să-i ceară un sfat, bătrînul îl întreba întotdeauna cîţi bani are. Cînd băiatul se oferea să-i arate schiţele şi studiile sale, bătrînul le împingea uşor deoparte ca neavînd nici o importanţă.

HENRI ROUSSEAU (1844–1910)

Vederile Vameşului asupra picturii ar fi întîmpinat în Evul Mediu, şi chiar în timpul Renaşterii, un acord mai deplin decît ar fi întîmpinat vederile lui Monet, dar desigur el însuşi nu era conştient de acest fapt, închipuindu-se foarte modern. I-a spus-o lui Picasso: „Nous sommes les deux plus grands peintres de l'époque — toi dans le genre egyptien, moi dans le genre moderne".[1]

KENNETH CLARK

---

[1] „Noi doi sîntem cei mai buni pictori ai epocii — tu în stilul egiptean, eu în cel modern.

Scrisoare lui André Dupont

Paris, 1 aprilie 1910

Stimate domn,

Răspund imediat scrisorii dumneavoastră pentru ca să vă explic dece am inclus canapeaua.[1] Femeia care doarme pe canapea visează că a fost transportată într-o pădure şi că aude sunetele muzicii. Acesta este motivul pentru care canapeaua este reprezentată în tablou. Vă mulţumesc pentru apreciere; dacă mi-am menţinut naivitatea, aceasta se datorează d-lui Gérôme, fostul profesor de la École des Beaux-Arts, precum şi d-lui Clément, directorul Şcolii de Arte din Lyon care mi-au spus s-o păstrez totdeauna. În viitor nu veţi mai socoti acest lucru uimitor. Mi s-a spus că nu aparţin acestui secol. Vă daţi prea bine seama că mi-este imposibil acum să-mi schimb felul de a picta, pe care l-am dobîndit ca urmare a unei munci atît de intense. Închei această scurtă notă mulţumindu-vă anticipat pentru articolul ce-l veţi scrie despre mine. Vă rog să primiţi cele mai bune urări şi o caldă şi sinceră strîngere de mînă.

H. Rousseau

P.S. Dacă v-ar face plăcere să mă vizitaţi, mă aflu zilnic în studioul meu între 2 şi 5,30 sau între 9 şi 11 dimineaţa.

ALBERT PINKHAM RYDER (1847–1917)

Totul este stabilit în scopul precis de a ilustra semnificaţia ideilor şi idealurilor, mai curînd decît potenţialitatea evidentă a aranjamentelor artistice care sînt complete în sine.

F. F. SCHERMAN

---

[1] În tabloul *Visul*.

Am văzut cum natura prinde subit viață pe pînza mea moartă

Cînd tatăl meu mi-a pus în mînă cutia cu vopsele și pensule, și m-am pomenit în fața șevaletului cu pătratul lui de pînză întinsă, mi-am dat seama că mă aflu în posesia instrumentelor cu care se creează o capodoperă care ar putea trăi de-a lungul vremurilor viitoare. Marii maeștrii nu au avut mai mult. De îndată am purces să studiez lucrările celor mari[1] pentru a descoperi cum se poate dobîndi cel mai bine nemurirea cu ajutorul unui pătrat de pînză și al unei cutii de culori.

Natura este un dascăl care niciodată nu înșală. Cînd m-am plictisit de lupta lipsită de perspectivă a imitării pînzelor trecutului, am ieșit pe cîmp, hotărît să servesc natura tot atît de credincios pe cît slujisem arta. În dorința mea de a fi minuțios m-am pierdut într-un labirint de detalii. Oricît m-am străduit de tare, culorile mele nu erau cele ale naturii. Frunzele mele erau cu mult sub normele unei frunze, cele mai izbutite tușe ale mele erau grosolane și crude. Vechea privelițte îmi apăru într-o zi înaintea ochilor încadrată în luminișul dintre doi copaci. Se profila asemeni unei pînze pictate — albastrul intens al unui cer de amiază — un copac solitar, strălucind de verdele începutului de vară, un postament de sol maron și rădăcini vînjoase și șerpuitoare. Nu exista nici un detaliu care să jeneze ochiul. Trei mase solide de formă și culoare — cerul, frunzișul și solul — totul

[1] În *Albert P.* Ryder, de Lloyd Goodrich (George Braziller, 1959), se face următoarea referire la această aserțiune: „Ryder i-a scris profesorului universitar John Pickard în 1907: „În paragrafele dintr-un *Studio* veți găsi ceea ce practic este un interviu realizat de Miss Adelaide Samson, azi Mrs. Maundy; a fost scris din memorie și aruncă o lumină falsă asupra problemei copierii maeștrilor vechi: altminteri este foarte exact". (*Art în America*, aprilie, 1939).

îmbrăcat într-o atmosferă de luminozitate aurie; am zvîrlit pensulele; erau prea mici pentru lucrarea ce-mi sta înainte. Am stors bulzi mari de culoare pură și umedă, și luîndu-mi cuțitul, am așezat albastru, verde, alb și umbră cu tușe largi întinse. În timp ce lucram, mi-am dat seama că era bine și curat, și puternic. Am văzut natura prinzînd subit viață pe pînza mea moartă. Și era superioară naturii, căci vibra de pulsația unei creații noi. Am pictat exultînd pînă ce soarele scăpătă la orizont.

Din *Studioul unui schivnic*, un interviu cu Ryder (1905)

PAUL GAGUIN (1848–1903)

Exactitudinea nu este tot una cu adevărul, constituie teza întregii perioade moderne din artă, dar ca teză a fost pentru prima oară enunțată clar de Matisse și de fovism. Gauguin și sintetiștii formulaseră o teză diferită, pe care noi o denumim simbolism: opera de artă nu este expresivă ci reprezentativă, ea este un corelativ pentru sentiment, nu o expresie a lui.

HERBERT READ

Ce extraordinar ca atîta mister să fie înconjurat de atîta splendoare.

STÉPHANE MALLARMÉ

Cinci scrisori

14 ianuarie, 1885

Lui Emile Schuffenecker:

Privește în jur la creația imensă a naturii și vei descoperi legile, deosebite după aspect și totuși asemănătoare prin efect, care generează toate emoțiile umane. Uită-te la un păianjen mare, la un trunchi de copac într-o pădure — atît unul cît și celălalt stîrnesc o emoție puter-

 nică, fără ca să știi de ce. De ce ești cuprins

de repulsie la atingerea cu un șobolan, și multe alte asemenea lucruri : oricît de mult ai raționa nu reușești să te debarasezi de un astfel de sentiment. Toate cele cinci simțuri ale noastre ajung la creer *de-a-dreptul*, fiind afectate de o multitudine de lucruri, pe care nici un fel de educație nu le poate distruge. De unde trag concluzia că există linii care sînt nobile și linii care sînt false. Linia dreaptă atinge infinitul, cea curbă circumscriere creația, fără a mai ține cont și de fatalitatea închisă în numere. S-au discutat oare suficient cifrele 3 și 7 ? Culorile, deși mai puțin numeroase ca liniile, sînt încă și mai explicative datorită înrîuririi lor puternice asupra ochiului...

Continuă să lucrezi, *furibund* și *liber*, vei face progrese și mai devreme sau mai tîrziu valoarea ta, în cazul că există, va fi recunoscută. Mai presus de orice, să nu transpiri lucrînd la un tablou. O emoție puternică poate fi transmisă imediat ; visează asupra ei și caută-i forma cea mai simplă.

Arles, decembrie 1888

Lui Emile Bernard :

...Sînt la Arles[1] complet ieșit din elementul meu, atît de mizere și de pricăjite mi se par peisajul și oamenii. Vincent și cu mine nu ne înțelegem prea bine[2], mai ales în ceea ce privește pictura. El îl admiră pe Daumier, Daubigny, Ziem și pe marele Rousseau, toți oameni pe care nu-i pot suporta. Pe de altă parte, el îi detestă pe Ingres, Rafael, Degas, toți oameni pe care eu îi admir ; îi răspund : „Caporale, ai dreptate", ca să avem liniște. Îi plac foarte mult tablourile mele, dar în timpul execuției lor descoperă mereu cîte ceva pe care nu-l fac cum trebuie. El este un romantic, în vreme ce eu sînt mai degrabă înclinat spre o stare mai singulară. Cînd vine vorba de culoare, el se arată mai ales interesat de accidenții pigmentului... în vreme ce eu detest toată această zarvă în jurul mijloacelor...

[1] Vezi scrisoarea lui Van Gogh, de la pagina 174.
[2] Vizita lui Gauguin a avut un sfîrșit dramatic. La 24 octombrie, Vincent, într-un acces de nebunie, s-a năpustit asupra prietenului său cu un brici deschis în mînă. Întorcîndu-se acasă, și-a tăiat urechea dreaptă, pe care a spălat-o și a introdus-o într-un plic ca s-o expedieze unei prostituate pe care o frecventa. Gauguin, care scăpase, dar care era extrem de speriat, plecă la Paris a doua zi fără să-l mai revadă pe Vincent *(Notă :* Altă scrisoare indică faptul că Gauguin ar fi rămas la Arles încă o săptămînă așteptînd sosirea lui Théo van Gogh).

Tahiti, 8 decembrie 1892

Soției sale :

...Multe din tablouri vor fi desigur de neînțeles și vor avea ceva în ele care să te amuze. Ca să te pun în situația să înțelegi, voi purcede să le explic pe cele mai controversabile și pe cele pe care le voi păstra sau le voi vinde scump. *Manao tupapau*. Am pictat nudul unei tinere fete. Încă puțin și această poziție devine indecentă. Cu toate acestea o vreau așa pentru că liniile și mișcarea mă interesează. De aceea o fac să pară puțin speriată. Această spaimă trebuie scuzată, dacă nu chiar explicată, prin natura persoanei, o maori. Oamenii aceștia au prin tradiție o teamă puternică de spiritul morții. O fată de la noi ar tresări speriată dacă ar fi surprinsă într-o asemenea atitudine. Nu același lucru i s-ar întîmpla unei femei de aici. Trebuie să explic această privire speriată cu o economie de efort literar, așa cum s-a procedat și mai înainte. Așa că am făcut acest lucru. Armonie generală, licărire speriată, tristă, sumbră în ochi, asemeni unui clopot de înmormîntare. Violet, albastru închis și galben oranj. Fac lenjeria galben verzuie (1) pentru că len-

jeria băştinaţilor este diferită de a noastră (din scoarţă de copac netezită), (2) pentru că sugerează lumina artificială (femeia din tribul Kanaka nu se duce niciodată în pat pe întuneric) şi totuşi am nevoie de efectul luminii de lampă, (3) acest galben legînd galbenul oranj şi albastrul completează acordul muzical. Există nişte flori în fundal, care însă nu sînt reale, ci imaginare, şi pe care le fac să aducă cu nişte scîntei. Membrii tribului Kanaka cred că fosforescenţele nopţii sînt spiritele morţilor şi se tem de ele. Ca să închei, fac stafia pur şi simplu ca pe o femeiuşcă cumsecade pentru că fata, neobişnuită cu strigoii de pe scena franceză, nu-şi poate reprezenta moartea însăşi decît ca pe o persoană la fel cu ea. Aici se sfîrşeşte mica mea predică, care te va înarma împotriva criticilor cînd aceştia te vor bombarda cu întrebările lor maliţioase. În fine, ca să termin de-a-binelea, pictura trebuie să fie realizată foarte simplu, *motivul* fiind sălbatec, copilăros...

Tahiti, iulie 1901

Lui Charles Morice

...Puvis de Chavannes îşi explică ideea, da, dar nu o pictează. El este un elen în timp ce eu sînt un sălbatec, un lup din pădure fără zgardă. Puvis îşi va intitula o pictură *Puritate* şi pentru a o explica, va picta o tînără virgină ţinînd un crin în mînă — un simbol prăfuit, dar înţeles de toată lumea. Gauguin sub titlul de *Puritate* va picta un peisaj cu pîraie limpezi ; nici o urmă a omului civilizat, poate silueta unui individ.

Fără să intru în detalii, o lume întreagă se interpune între Puvis şi mine. Puvis, ca pictor, este un cărturar şi nu un om de litere, în timp ce eu însumi nu sînt un cărturar, dar sînt poate un om de litere.

De ce întotdeauna cînd se adună lume în faţa unui tablou, criticul caută puncte de compa-

raţie cu idei vechi şi cu alţi autori. Negăsind acolo ceea ce se aştepta să găsească, el nu reuşeşte să înţeleagă şi rămîne impasibil. Emoţia în primul rînd ! înţelegerea după aceea.

În acest tablou mare :

Încotro ne-ndreptăm paşii ?
Spre pragul morţii unei femei bătrîne.
O stranie pasăre stupidă conchide
Ce sîntem noi, oare ?

Existenţa de zi cu zi. Omul instinctual se întreabă ce sens au toate acestea.

De unde venim ?
Izvor
Copil
Viaţă obişnuită.

Pasărea conchide poemul comparînd fiinţa inferioară cu fiinţa inteligentă în acest mare întreg care este problema indicată de titlu. Îndărătul unui copac două personaje sinistre, învăluite în veşminte de culoare sumbră, transcriind lîngă arborele ştiinţei, nota de nelinişte determinată de ştiinţa însăşi, în comparaţie cu fiinţele simple dintr-o natură virgină, care ar putea fi ideea omenească de paradis, acordînd tuturor fericirea de a trăi.

Atribute explicative — simboluri cunoscute ar congela pînza într-o realitate melancolică, şi problema indicată n-ar mai fi un poem.

În cîteva cuvinte să-ţi explic tabloul. Sînt suficiente puţine pentru un om de inteligenţa ta. Dar pentru public, de ce penelul meu, liber de orice constrîngere, să fie obligat să deschidă ochii tuturor.

Sînt rudimentare formele ? Trebuie să fie.

Este execuţia lor mult prea simplă ? Trebuie să fie. Mulţi spun că nu ştiu să desenez pentru că desenez forme particulare. Cînd vor înţelege ei oare că execuţia, desenul şi culoarea (stilul). trebuie să se armonizeze cu poemul ? Nudurile mele sînt caste fără haine. Cărui fapt se dato-

reşte oare aceasta dacă nu anumitor forme şi culori care sînt departe de realitate ?

Atuana, septembrie 1902

Lui André Fontainas :

„Deşi desenul lui Gauguin aminteşte întrucîtva de cel al lui van Gogh..." [1]

Sub raport pur informativ, doar ca să mi se dea dreptate, recitesţe cîteva din scrisorile lui Van Gogh publicate în *Mercure :*

„Sosirea lui Gauguin la Arles este plănuită să-mi schimbe considerabil pictura".

În scrisoarea către Aurier : „Îi datorez mult lui Gauguin".

Dacă ai prilejul, studiază pictura lui Van Gogh înainte şi după convieţuirea mea cu el la Arles. Van Gogh, influenţat de studiile sale neo-impresioniste, a lucrat întotdeauna cu contraste puternice de tonalitate pe o culoare complementară, galben pe violet, etc. În timp ce mai tîrziu, urmîndu-mi sfatul şi indicaţiile, a lucrat cu totul diferit. A pictat sori galbeni pe o suprafaţă galbenă, etc., a învăţat orchestraţia unei tonalităţi pure cu toate derivatele acestei tonalităţi.

Apoi în peisaj, tot acel amestec obişnuit, temele de natură moartă au fost înlocuite de marile armonii ale culorilor solide sugerînd armonia totală a tabloului, partea literară sau explicativă, oricum vrei să-i spui, în consecinţă ocupînd un loc retras. El a trebuit să facă un efort considerabil pentru ca desenul său să se adecveze acestei tehnici noi. Asta ţine fără îndoială de lucrul zilnic, dar este foarte necesar.

Întrucît însă toate acestea l-au împins spre experienţe potrivite inteligenţei şi temperamentului său înflăcărat, originalitatea şi personalitatea sa n-au avut decît de cîştigat în urma

[1] Se referă la o consideraţie critică asupra lui Gauguin.

acestui proces. Îţi scriu toate acestea, care te rog să *rămînă între noi*, pentru ca să-ţi demonstrez că nu am vrut să preiau nimic de la Van Gogh, fără ca să-mi rezerv o parte din credit pentru mine însumi ; pentru ca să-ţi demonstrez de asemenea că unui critic îi rămîne totul *să vadă* şi să discearnă — că el este supus erorii, oricît ar fi de bine intenţionat...

Opera mea de la început şi pînă astăzi — după cum se poate vedea — este congruentă cu toate etapele ce sînt cuprinse în educaţia unui artist — despre toate acestea am păstrat şi voi continua să păstrez tăcere, convins fiind că adevărul nu iese la iveală din discuţii contradictorii, ci din operă aşa cum este făcută.

În afară de aceasta, viaţa mea în regiuni atît de îndepărtate demonstrează suficient cît de puţin caut o glorie trecătoare — plăcerea mea este să văd etalarea talentului altora.

Şi dacă îţi scriu toate aceste lucruri, o fac pentru că preţuind respectul tău, n-aş dori ca manuscrisul meu[1] să nu fie pe deplin înţeles de tine, nici nu aş vrea să consideri că prin aceasta doresc să vorbesc doar despre mine, nu — numai că sînt cuprins de furie cînd văd oameni ca Pissarro maltrataţi, întrebîndu-mă cui are să-i vină rîndul mîine.

Cînd eu însumi sînt maltratat, e altceva, nu mă jenează cîtuşi de puţin, întrucît judec astfel : poate că, în definitiv nu sînt cineva. Cu toată candoarea.

ION ANDREESCU (1850–1882)

In faţa peisagiilor lui, vezi natura vie şi mare şi aici e un punct care îl deosebeşte de fermecătorul nostru maestru Grigorescu. Ceea ce la Andreescu e viu, la

[1] Gauguin a trimis manuscrisul său *Reflecţiile unui zugrav*, cerînd criticului să încerce să-l publice în *Mercure de France*. Comitetul redacţional l-a respins însă, declarînd că articolul nu este actual.

Grigorescu e feerie; ceea ce la Grigorescu e splendoare născută, la Andreescu se preface în simplu, energic și suculent. La Grigorescu bogăția aparentă te răpește fără a te convinge; la Andreescu, simplitatea aparentă te pune pe gînduri și te convinge, te face să înțelegi și de aceea să admiri; admiri fără regret și fără reticență, căci picturile lui sînt niște rezumate limpezi ale esențialului din natură.

DELAVRANCEA

...pictorul peisagiilor muiate în amurguri și în argintate melodioase tristeți...

ALEXANDRU BUSUIOCEANU

Pensula sculptează culoarea grasă și face să apară forme pline: trunchiuri de copaci masive, lucitoare și sidefoase uneori, la mesteceni ori la fagi tineri, mate, consistente, parcurse de asperități vînjoase, la stejari; iarba, cu verdele ei intens, cînd crud și puțin acid, cînd copt și gros, care se armonizează așa de atrăgător cu cenușiul albastru al arborilor, cu albastrul lăptos al cerului. Din ce în ce mai mult el ajunge la o sinteză, la o tehnică în care nimic nu e afirmat cu insistență, dar în care totul e sugerat... Nimic nu e lăsat la întîmplare: nici primul plan, frămîntat de urme de pensule viguroase, care dau soliditate și profunzime ... nici raportul valorilor, așa de just și de fin nuanțate, nici repartiția luminii, care se pune neted pe obiecte, nici, mai ales, efectul general al operei, care nu provine în realitate, decît din dozarea savantă și precisă a componentelor.

G. OPRESCU

Corespondență

Barbizon par Chailly
Seine et Marne
1880, Martie 15

Domnule Periețeanu,

Îți mulțumesc de o mie de ori pentru interesul ce ai pus pentru mine, în timpul acesta cînd Iancu mi-a trimis bursa de la primărie; am fost

la Paris săptămîna trecută dar n-am aflat că Monteoru e aci; e așa de mare Parisu că nu știi unde să-l cauți dacă el nu se anunță; am să mă duc din nou poimîine cu tablourile pentru Salon; voi cerceta; cît pentru Comitet nu știu dacă e posibilitate să revie; aș vrea sp. ex. să cîștig asta ca să pot renunța la subvenția de la Monteoru și Marghiloman; cînd mă voi duce la Paris am să scriu; îți voi scrie și D-tale; aș vrea să mai rămîn p-aci, acum mi-a venit din nou acest gust; de cîte ori sînt uitat de prietenii mei din țară mă gîndesc să mă întorc, acum n-am acest gînd, mi se pare că dacă aș mai sta un an cel puțin, aș face mare procopseală, deja mă pricep mult mai mult decît cînd am venit; pot să fac lucruri pe care nu le puteam face cînd am plecat din țară, și în alt fel de mod; cu toate astea e greu să vînd; să trăiesc cu banii din munca mea aci n-am încercat, dar mi se pare că e așa, e așa de greu, că numai cînd ești cunoscut poți vinde; caraghioslîcuri poate vinde oricine, dar mi se pare că n-am venit aci să pierd și puținele calități care le aveam.

Primește sentimentele mele de devotament
Andreescu

Barbizon par Chailly
Seine et Marne
1880 Aprilie 19

Domnule Niculescu,

Am primit suma de 300 fr, ce ați bine-voit a-mi trimite, pentru care Vă mulțumesc cu recunoștință. Zilele acestea am primit de la Salon adresa prin care mă înștiințează că operile mele au fost admise de juriu: am prin urmare 2 tablouri în Salonul anului acestuia, un interior de pădure *Le Bois de Hêtres* și o cîmpie cu figuri *La grande route*, de 1,50 pe 1 de mărime, dacă nu voi fi prea rău plasat la Salon e posibil să fiu remarcat, mai cu seamă că tablou-

rile mele nu sînt prea mici ; — rămîn la Barbizon pînă la 25 cînd mă mut la Paris, rue St. Sulpice 13, vreau să mai studiez figura ca la anul viitor să pot expune tablouri unde figura să joace rol principal.

Primiți Vă rog sentimentele de recunoștință ce Vă păstrez,

I. Andreescu

FERDINAND HODLER (1853–1918)

Edward Munch și James Ensor, Ferdinand Hodler și Vincent van Gogh sînt toți împinși de această neostoită energie[1] *de a zugrăvi „o realitate distorsionată și halucinant potențială"... Hodler a fost o figură singuratică și misticizantă, condamnat la izolare și suferință în mijlocul unuia din cele mai neînțelegătoare medii posibile pentru un artist — Geneva calvină.*

HERBERT READ

[1] Read se referă la un pasaj din lucrarea lui Worringer *Formprobleme der Gothik* (1912), pe care el a tradus-o în 1927 sub titlul *Form in Gothic.* Pasajul care descrie aspectele expresionismului nordic sună astfel : „Nevoia omului nordic de activitate care este împiedicată de a fi tradusă într-o cunoaștere clară a realității imediate, și care este intensificată din lipsa acestei soluții naturale, se eliberează în cele din urmă într-un joc nesănătos al fanteziei. Realitatea imediată, pe care omul gotic nu a putut-o transforma în naturalețe cu ajutorul unei cunoașteri clarvăzătoare, a fost copleșită de acest joc intensificat al fanteziei și transformată într-o realitate distorsionată și halucinant potențială. Totul devine lugubru și fantastic. Îndărătul aparenței vizibile a unui lucru licărește caricatura acestuia, înapoia neînsuflețirii inerte a unui lucru, o viață fantomatică ireală, și astfel toate lucrurile palpabile devin grotești... Tuturor le este comun un impuls către activitate, care, nefiind legat de nici un obiect, se risipește drept consecință în neant". (*Scurtă istorie a picturii moderne* de Herbert Read).

Misiunea artistului

Este misiunea artistului să dea expresie elementelor nepieritoare ale naturii, să-i dezvăluie frumusețea interioară. Artistul relatează despre natură prin aceea că face lucrurile vizibile : el sfințește formele corpului omenesc. El ne arată o natură mai simplă și mai impunătoare — eliberată de detaliile care n-au nici o noimă. El ne dăruiește o operă care se bazează pe limitele experienței sale, inimii sale, și spiritului său. Arta este *gestus*-ul frumuseții. Platon definește frumusețea ca fiind reflectarea adevărului, ceea ce vrea să spună că trebuie să-ți deschizi ochii și să studiezi natura.

Cînd artistul creează, el împrumută elementele unei reprezentări, a unei lumi care există deja și în care el viețuiește. Cea mai înaripată fantezie se hrănește din natură — această sursă inepuizabilă de instruire. Natura este aceea care ne stimulează puterea noastră imaginativă. Cu cît cineva a pătruns mai adînc în ființa naturii, cu atît este mai completă experiența pe care este în stare să o recreeze. Cu cît cineva posedă mai multe metode de exprimare, cu atît mai bine reușește să realizeze comunicarea picturală.

Pictezi ceea ce iubești : acesta este motivul pentru care acorzi preferință *acestei* figuri mai curînd decît *aceleia.* Reproduci acel peisaj anume în care ai fost fericit. Pentru pictor, emoția este unul din stimulii de bază care-l determină să creeze. El se simte obligat să destăinuie frumusețea peisajului, sau a figurii umane, adică, a acelui crîmpei anumit de adevăr care l-a „mișcat" atît de profund.

Reținem în noi urme de adîncimi și durate diferite ale impresiilor pe care le-am dobîndit din natură. Selectarea acestor impresii determină toate caracteristicile lucrării, cu alte cuvinte, ele sînt „ființa", caracterul pictorului. Frumusețea care ne înconjoară ne este transmisă prin ochi și creer fie cu o intensitate mai

puternică, fie cu una mai scăzută, depinzînd de posibilităţile receptive ale individului în cauză.

Din conferinţa ţinută de Hodler la Universitatea din Fribourg (1897)

VINCENT van GOGH (1853–1890)

Viziunea realităţii este la Van Gogh complet subiectivă, diferind atît de abordarea obiectivă a impresionismului, cît şi de ţelurile „ştiinţifice" ale neo-impresioniştilor.

PAUL ZUCKER

Vincent van Gogh şi-a aflat destinul şi a murit într-o revoltă sălbatecă împotriva sărăciei şi alienării mintale. El a lăsat lumii mai mult decît simpla moştenire a unui pictor a cărui viziune interioară a transformat imaginea despre lume a omului. El şi-a pierdut viaţa şi minţile în căutarea adevăratului conţinut al vieţii.

FRANÇOIS MATHEY

Două scrisori

iulie 1885

Dragă Théo [1]

...Şi totuşi nu am idei preconcepute : îl preţuiesc pe Raffaëlli care, oricum, pictează cu totul altceva decît ţărani, îl apreciez pe Alfred Stevens, pe Tissot, ca să citez dintre acei care au cu totul alte motive decît ţărani : preţuiesc un bun portret. Zola, care totuşi se înşală peste măsură, după părerea mea, cînd judecă pictura, scrie în *Aversiunile mele* ceva foarte frumos despre artă în general : „În tablou (în opera de artă) caut, preţuiesc omul, artistul". Aşa da. Socotesc asta cu desăvîrşire adevărat şi te întreb : ce om, ce minuţios cercetător, ce gînditor, ce clarvăzător, ce temperament este îndărătul unor pînze cărora li se ridică în slăvi

[1] Fratele lui Vincent.

tehnica ? În mod sigur adeseori nimic din ăştia. Dar nu Raffaëlli este cineva, un Lhermitte este cineva ; şi a unii pictori aproape necunoscuţi se simte că opera este creată cu voinţă, cu suflet, cu pasiune, cu dragoste. Tehnica unui tablou din viaţa ţărănească, ori, ca la Raffaëlli, din aceea a muncitorilor din oraşe, e legată de alte greutăţi decît tehnica picturii linse a unui Jacquet sau a unui Benjamin Constant.

Între altele, acelea care constau în a trăi în aceste cocioabe, zi de zi, aşa cum trăiesc ţăranii, sau pe cîmp, peste vară, în toiul căldurii ; sau peste iarnă îndurînd zăpada şi gerul ; şi nu în camere, ci pe afară şi nu în plimbare, ci ca ţăranii înşişi, şi în fiecare zi. Şi te întreb, dacă te gîndeşti la astea, greşesc eu pînă într-atît cînd dezaprob pe cunoscătorii care, în zilele noastre, se opintesc mai ceva decît oricînd slujindu-se de vocabula : „tehnică", vorbă care adeseori are atît de puţin înţeles şi căreia i se dă o semnificaţie din ce în ce mai convenţională ; greşesc eu pînă într-atît cînd critic însăşi critica lor ?

Dacă ţinem seama cît trebuie să ne istovim mergînd ca să pictăm pe *rouw boerke* (ţărănuşul cu haine cernite) şi cocioaba sa acoperită cu stuf, cutez să afirm că drumul este mai lung şi mai obositor decît acela pe care îl străbat mulţi dintre pictorii de subiecte exotice (fie el *Dreptatea în harem*, sau *Recepţie la un cardinal)* spre a executa cele mai căutate dintre subiectele lor extravagante.

Fiindcă modele arabe sau spaniole, sau maure, nu se află la Paris, decît dacă le comanzi şi le plăteşti. Dar cine pictează, ca Raffaëlli, strîngători de cîrpe în cartierul lor, are o sarcină mai grea, o muncă mai serioasă.

La prima vedere, nimic mai simplu decît să pictezi ţărani, strîngători de cîrpe şi alţi muncitori, dar nimic, nici un subiect, în arta de a picta, nu este atît de greu ca aceste personaje obişnuite.

Nu se află după cîte știu eu, nici o academie unde să se învețe a desena și a picta un muncitor cu sapa, un semănător, o femeie care își agață oala mare la vatră, ori o croitoreasă. Dar, în orice oraș, cît de important, se află o academie unde găsești un număr de modele felurite pentru subiecte istorice, arabe, stil Ludovic al XV-lea, într-un cuvînt : *toate personajele cîte nu există în realitate.*

Cînd vă voi trimite, ție și lui Serret, niște studii de muncitori cu sapa, sau niște țărani care plivesc, care culeg spice etc., *ca început* la o serie asupra muncilor cîmpului, se prea poate ca, fie Serret, fie tu, să descoperiți într-însele greșeli care mie mi-ar folosi să le aflu, și asupra cărora poate că voi avea aceeași părere. Dar vreau să atrag atenția asupra unui lucru de care poate că ar fi bine să se țină seama. Anume, că toate figurile academice sînt stabilite după aceeași regulă, și, să zicem : *nu se poate mai bune.* Ireproșabile, *fără nici o greșală.* Ghicești unde vreau să ajung : dar fără să ne dea prilejul să descoperim ceva nou.

Nu se întîmplă la fel cu figurile de Millet, de Lhermitte de Régamey, sau de Daumier ; și ele sînt într-adevăr stabilite, dar altminteri decît ne învață academia, la urma urmelor. Eu cred că, oricît de corectă ar fi, vorbind din punct de vedere academic, o figură, ea este nefolositoare în epoca noastră, chiar dacă ar fi de Ingres (afară de *Izvorul* său totuși, fiindcă, hotărît, acesta a fost ceva nou și este încă, și va rămîne astfel), dacă îi lipsește acea însușire fundamental modernă, intimă, care constă în adevărata *acțiune.*

Atunci, poate că vei întreba tu, cînd, așadar, o figură nu este de prisos, cînd nu are cusururi, și chiar cusururi mari, după părerea mea ?

Ei bine, doar cînd muncitorul este un adevărat țăran, țăranca o adevărată țărancă.

Este aici ceva nou ? Da, chiar personajele de Ostade, cele de Terboch nu lucrează ca cele de astăzi.

Aș vrea să-ți mai spun multe în această privință, cum voi lucra și mai bine decît ceea ce am început, cum apreciez opera unor pictori mai mult decît pe a mea. Te întreb, cunoști în vechea școală olandeză vreun muncitor cu sapa, vreun semănător ? A încercat vreodată careva dintre ei să picteze un „muncitor" ? Velázquez să fi încercat oare așa ceva în *Sacagiul* său, ori în chipurile din popor ? Nu.

În tablourile vechi personajele *nu lucrează.* Muncesc din greu zilele-acestea la o femeie pe care am văzut-o astă-iarnă scoțînd niște morcovi din pămînt de sub zăpadă. Ei bine, Millet a lucrat muncitori, Lhermitte de asemenea, și în general pictorii de țărani din acest secol — un Israëls — socotesc acest motiv mai frumos decît orice altceva.

Dar *chiar* în secolul acesta, cît de puțini, din legiunea de pictori, lucrează personajul-da, înainte de orice — de dragul lui, adică de dragul formei și al modelului, *dar nu și-l pot închipui* decît în mișcare, și vor să facă ceea ce ocoleau cei vechi — chiar vechii maeștri olandezi, care prea se foloseau de atitudini convenționale — și repet, cît de puțini simt nevoia să *picteze acțiunea de dragul acțiunii !*

Astfel încît pictura ori desenul trebuie să fie un desen al personajului de dragul acestuia, de dragul formei, armonioase, de neexprimat, al trupului omenesc deși este totodată și acțiunea de a scoate niște morcovi din pămînt de sub zăpadă.

Mă exprim oare limpede ? Sper. Comunică-i asta lui Serret cînd vei avea prilejul. Mă voi exprima pe scurt : un nud de Cabanel, o doamnă de Jacquet și o țărancă, *nu una de Bastien-Lepage,* desigur, ci o țărancă de un parizian care a învățat să deseneze la academie, dau putința totdeauna să percepi mădularele și structura trupului într-același fel, corect în privința proporțiilor și a anatomiei, uneori încîntător. Dar cînd Israëls, ori cînd Daumier,

ori cînd Lhermitte, de pildă, vor desena un personaj, se va percepe ceva mai mult forma trupului (și de asta îl citez înadins pe Daumier), proporțiile vor fi aproape *arbitrare*, anatomia și structura cîteodată nu vor fi de fel satisfăcătoare în ochii academicienilor. Dar va *trăi*. Și mai ales la Delacroix.
Tot nu mi-am exprimat bine gîndurile.
Spune-i lui Serret că *aș fi disperat dacă personajele mele ar fi corecte*, spune-i că nu vreau să fie corecte într-un mod academic, că adică vreau să spun că dacă s-ar fotografia un om cu sapa, e *sigur că în acel moment el n-ar săpa*. Spune-i că socotesc minunate figurile lucrate de Michelangelo, cu toate că gambele sînt fără doar și poate prea lungi, șoldurile și coapsele prea bogate. Spune-i că în ochii mei, Millet și Lhermitte sînt pentru asta adevărații pictori, pe temeiul că ei nu pictează lucrurile cum sînt ele, după o analiză scormonitoare de amănunte și stearpă ci așa cum *aceștia* — Millet, Lhermitte, Michelangelo — le simt. Spune-i că dorința mea arzătoare este să învăț să săvîrșesc asemenea inexactități, asemenea anomalii, remodelări, modificări ale realității, ca să devină, da, minciuni dacă vreți — dar mai adevărate decît exactitatea în înțelesul strîmt, literal.

Arles, octombrie 1888

Dragul meu Gauguin,

E necesar să-ți spun că chiar în timpul lucrului mă gîndesc într-una la acea idee a noastră de a întemeia un atelier unde eu și cu dumneata să avem sălaș stabil, dar din care dorim amîndoi să creăm un adăpost și un azil pentru prietenii noștri în momentele cînd vor fi prinși la strîmtoare în lupta lor. După ce ai plecat din Paris, eu și cu fratele meu am mai stat împreună o bucată de timp care îmi va rămîne de neuitat pe totdeauna. Discuțiile au căpătat o dezvoltare mai largă — cu Guilllaumin, cu

Pissarro tatăl și fiul, cu Seurat pe care atunci l-am cunoscut (i-am vizitat atelierul exact cu cîteva ceasuri înainte de a pleca).
În aceste discuții s-a vorbit adeseori despre ceea ce ne chinuiește sufletul amarnic, și mie și fratelui meu, despre ce-i de făcut ca să ocrotim viața materială a pictorilor, ca să le înlesnim dobîndirea mijloacelor de producție (culori, pînze) și ca să le asigurăm partea cuvenită din prețul pe care tablourile lor nu-l obțin în zilele noastre decît la multă vreme după ce nu mai sînt proprietatea artiștilor.
...Zilele acestea am o poftă de lucru extraordinară ; mă lupt acum cu un peisaj cu cerul albastru deasupra unei vii imense, verzi, purpurii, galbene, avînd curpenii negri și portocalii.
Niște siluete mici de femei, cu umbrele roșii, altele de culegători de struguri pe lîngă căsuța lor, mai înveselesc priveliștea. Prim plan de nisip gri. Tot o pînză de 30 păstrată pentru decorarea casei.
Am un portret al meu, pe de-a-ntregul cenușiu. Culoarea cenușie reiese din amestecul de veronez cu miniu portocaliu pe fond veronez palid, totul legat cu roșu brun. Dar dînd proporții prea mari eu însumi persoanei mele, am căutat mai curînd trăsăturile caracteristice ale unui simplu adorator al lui Buda cel veșnic. Portretul mi-a pricinuit destulă oboseală, dar va trebui să-l refac parte de-a-ntregul dacă doresc să exprim ceea ce vreau. Va mai trebui chiar să mă vindec mai mult de îndobitocirea convențională a așa-numitei noastre stări civilizate, spre a avea un model mai bun pentru un tablou mai bun.
Concepțiile mele artistice îmi par din cale-afară de banale în comparație cu ale dumitale.
Am îndeobște niște înclinații grosolane de animal. Pierd din vedere totul de dragul frumuseții exterioare a lucrurilor pe care nu izbutesc să o reproduc, căci o reproduc prost în tabloul meu și în mod grosolan, chiar dacă natura îmi pare perfectă.

GEORGES SEURAT (1859–1891)

A trecut totul în revistă şi a stabilit aproape definitiv, utilizarea alb-negrului, armonia liniei, compoziţia şi contrastele ei, şi armonia culorii. Ce altceva i se mai poate pretinde unui pictor ?

PAUL SIGNAC

Dintr-o scrisoare către Beaubourg în care îşi explică teoria [1]

28 August, 1890

Estetica

Arta este armonie. Armonia există în analogia contrariilor şi în analogia elementelor similare de *ton*, *tentă* şi *linie*, considerate potrivit cu dominantele lor şi sub influenţa luminii, şi combinaţii vesele calme sau triste.
Contrariile sînt :
Pentru *ton*, { luminoasă / clară } o umbră mai pe una mai închisă.
Pentru *tentă*, complementarele adică un anumit roşu opus complementarului său, şi aşa mai departe (roşu-verde ; oranj-albastru ; galben-violet).
Pentru *linie*, ceea ce formează un unghi drept. ⌊

Veselia *tonului* este dată de dominanta luminoasă ; a *tentei*, de dominanta caldă ; a *liniei* de liniile deasupra orizontalei. ⩒

Calmul *tonului* este egalitatea dintre întuneric şi lumină ; al *tentei*, egalitatea dintre cald şi rece ; calmul *liniei* este dat de orizontală.
Tristeţea *tonului* este dată de dominanta întunecoasă ; a *tentei*, de dominanta rece ; a *liniei*, de direcţiile coborîtoare. ⩔

[1] Teoria sa este cunoscută sub numele de „poantilism" sau „divizionism".

Tehnica

Considerînd drept valabile fenomenele duratei unei impresii de lumină pe retină.

Urmează ca rezultat necesar sinteza. Mijlocul de expresie îl reprezintă amestecul optic de tonuri, *tente* (culoarea locală şi cea rezultantă din iluminarea de către Soare, o lampă cu petrol, gaz aerian ş.a.m.d.) adică a luminilor şi a efectelor lor (umbre), potrivit cu legile contrastului, gradării şi iradierii.

Cadrul se află într-o armonie opusă armoniei tonurilor, tentelor şi liniilor tabloului. ⩔ ⩒

JAMES ENSOR (1860–1949)

Familiarizat cu opera impresioniştilor, el le-a ignorat totuşi teoriile, procedînd la fel chiar şi cu cele ale post-impresioniştilor. Dîndu-le uşor la o parte, el a dezvoltat un stil neclasificabil şi unic. Ca spirit este un descendent veritabil al lui Hieronymus Bosch.

SARAH NEWMEYER

Reflecţii asupra artei

Viziunea se modifică pe măsură ce se observă. Prima viziune este vulgară. Se rezumă la linia simplă, seacă şi nu are nimic de a face cu culoarea. În a doua viziune ochiul experimentat discerne valorile tonalităţii şi rafinamentele ei : această viziune este mai rar înţeleasă decît cea vulgară. Ultima viziune este cea în care artistul vede subtilităţile şi multiplele jocuri de lumină, planurile ei, şi spre ce gravitează. Aceste descoperiri progresive modifică viziunea primară, cu rezultatul că linia suferă şi devine de importanţă secundară. Această viziune va fi înţeleasă numai în foarte mică măsură. Necesită o observaţie îndelungată şi un studiu atent. Viziunea vulgară nu recunoaşte nimic, nimic altceva decît haos, dezordine şi inexactitate. Acesta este modul în care a evoluat arta de la linia gotică,

traversînd culoarea și mișcarea Renașterii, pentru a dobîndi lumina modernă.

Din *Scrierile lui James Ensor* (1922)

EDVARD MUNCH (1863–1944)

Munch, cea mai puternică influență de pe întreg cuprinsul nordului european, a fost cea mai izolată, cea mai introspectivă, și cea mai mordantă din toate aceste naturi melancolice. [1]

HERBERT READ

Edvard Munch, în vîrstă de treizeci și doi de ani, pictorul esoteric al iubirii, geloziei, morții, și tristeții, a fost adesea victima unor răstălmăciri deliberate din partea criticului călău care își execută treaba cu detașare și care, asemenea oricărui gîde, primește cutare sau cutare sumă de cap.

AUGUST STRINDBERG

Friza morții

Am lucrat la această friză, cu întreruperi mari, aproape treizeci de ani. Primele schițe preliminare, datează încă din 1888—89. *Sărutul*, așanumita *Barcă galbenă*, *Strada*, *Bărbatul și nevasta*, și *Neliniște* au fost pictate între 1890 și 1891 și expuse aici în acest oraș în Trostrupgarden iar mai tîrziu, în cursul aceluiași an, în expoziția mea de la Berlin. Anul următor noi lucrări au fost adăugate seriei incluzînd *Vampirul*, *Strigătul* și *Madona* și au fost expuse ca o friză independentă într-o galerie particulară situată pe Unter den Lieden. Aceste tablouri au fost expuse în 1902 [2] în cadrul Sesiunii berlineze, unde au fost etalate sub forma unei frize continue de jur împrejurul impunătoarei săli de la intrare, ca exemplu de viață psihică modernă.

Ele au fost mai tîrziu arătate în sala Blomquist în 1903 și 1909. Unii critici de artă au căutat să demonstreze că această friză a fost influențată, din punct de vedere al conținutului ideatic, de ideologia germană și de familiaritatea mea cu opera lui Strindberg ; considerațiile de mai sus cred că vor fi suficiente să respingă această aserțiune...

Friza a fost concepută ca o serie de picturi decorative care să reprezinte colectiv un tablou al vieții. Ele sînt străbătute de un litoral dantelat ; dincolo se află veșnic neodihnita mare, iar sub coronamentul arborilor viața în toată amploarea și varietatea ei, cu bucuriile și durerile ei.

Dintr-o declarație a lui Munch, cu ocazia expoziției sale din 1918.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864–1901)

Dăruit cu un desen incisiv, caracteristica sa este tușa care trozește și se avîntă ca o flacără ; așezată în arabescuri care pulsează viața, culoarea însăși este silită să capteze detaliul într-o atitudine sau figură, și chiar să îl dezvolte pînă la ascuțișul ironiei mușcătoare.

RENÉ HUYGHE

N-a fost nici moralist, nici scormonitor în gunoi. El a simțit pur și simplu nevoia imperioasă să vadă, și ceea ce a văzut a pictat.

SARAH NEWMEYER

Două scrisori

7 mai 1882

Unchiului său :

...Poate te întrebi ce fel de încurajări îmi dă Bonnat. Îmi spune : „Pictura ta nu-i rea, este «chic», chiar și așa însă, nu-i rea, dar desenul tău este absolut atroce".

---

[1] Aluzie la Rohlfs, Hodler, Ensor, Munch, von Jawlensky, Kandinsky, Nolde și Barlach, „precursorii și fondatorii expresionismului care în timpul celor mai decisivi ani ai vieții lor s-au luptat într-o izolare individuală, în medii provinciale ostile."

[2] De fapt, în februarie 1904. Vezi J. Thiis, *Munch* (Oslo, 1933) p. 215.

Așa că îmi adun curajul și o iau iarăși de la capăt...

Lui Joyant:

Numai figura umană există. Peisajul nu este nimic și nu trebuie să fie altceva decît un accesoriu. Peisagistul pur este un nătîng. Peisajul nu trebuie să aibă altă funcție decît aceea de a face personajul sau figura mai inteligibilă. Corot e mare numai datorită personajelor sale.

Același lucru este valabil în cazul lui Millet, Renoir, Manet, Whistler și toți ceilalți. Cînd portretiștii pictează peisaje, ei tratează peisajele ca și cînd ar fi figuri. Peisajele lui Degas sînt minunate pentru că sînt peisajele viselor.

Ale lui Carrière sînt asemenea unor măști umane. Dacă Monet n-ar fi renunțat la portretistică, ce n-ar fi realizat!

ROBERT HENRI (1865–1929)

Robert Henri ...a fost liderul „Celor Opt".[1] Această revoluție din secolul al douăzecilea a așa numitei „Ash Can School" (Școala cutiei de gunoi) a recrutat pentru artă subiecte din cartierele mizere și cîrciumi, săli de biliard și teatre, fabrici și ateliere.

ERWIN O. CHRISTENSEN

Persoanele și lucrurile sînt orice ne imaginăm noi că sînt

Manifestăm puțin interes pentru persoana fizică sau pentru lucrul material. Evaluarea lor de către noi se bazează pe senzațiile pe care prezența și existența lor le stîrnesc în noi.

[1] Robert Henri, Maurice B. Prendergast, Arthur B. Davies, George B. Luks, William J. Glackens, Ernest Lawson, John Sloan și Everett Shinn.

Iar cînd studiem obiectul plăcerii noastre, trebuie să selectăm și să cuprindem caracteristicile dominante care au fost cauza emoției noastre.

Astfel doi indivizi privind aceleași obiecte pot amîndoi exclama „Ce splendid"! — amîndoi pot avea dreptate, și totuși fiecare poate să aibă o senzație diferită — fiecare văzînd în alte caracteristici pe cele dominante, potrivit cu prejudecățile senzațiilor lor.

Frumusețea nu este un lucru material.

Frumusețea nu poate fi copiată.

Frumusețea este senzația de plăcere din mintea privitorului.

Nici *un lucru* nu este frumos. Dar toate lucrurile așteaptă mintea sensibilă și imaginativă care să poată fi tulburată de o emoție plăcută la vederea lor. Aceasta este frumusețea.

Adevăratul student în arte plastice, așa cum ar trebui să fie și cum foarte rar se întîmplă să fie — este acela a cărui viață se cheltuie în iubirea și cultivarea senzațiilor sale personale, îndrăgirea emoțiilor sale, pe care niciodată nu le subestimează și pe care cu plăcere le comunică exclamativ altora, străduindu-se să cerceteze căile exprimării lor celei mai limpezi. El nu studiază desenul pur și simplu pentru că îi va fi de folos mai tîrziu cînd va fi artist. Nu are timp pentru aceasta. Este artist de la bun început și e veșnic preocupat să găsească liniile și formele care să exprime plăcerile și emoțiile cu care natura l-a înzestrat deja.

Nici o cunoaștere nu se dobîndește atît de ușor ca atunci cînd este necesară.

Profesorii s-au oprit prea mult pe drum, spunînd: „Ia-o cu binișorul — vrei să ajungi artist înainte să fi-nvățat să desenezi!"

Vai! Anii aceia lungi și plicticoși în care se învață desenul! Cum mai poate un student să se mai uite după sclavia asta la un om sau la o statuie antică cu altă emoție decît cea a eva-

luării cu firul de plumb a numărului de lungimi de cap care le are pe verticală.

Nu trebuie date uitării primele închipuiri privitoare la om și lucruri. Aprecierea lor personală este mult prea întinată de calculul rece și de disecarea lor. Imaginația voastră proprie nu trebuie ținută de-o parte, excitarea și dezvoltarea ei trebuie continuată prin lucru. Nu trebuie să se execute nici o lucrare pornind de la mulajul antic dacă nu se urmărește să se traducă impresia lăsată asupra voastră de frumusețea pe care a exprimat-o sculptorul. A merge înaintea mulajului sau a modelului viu fără ca ele să vă fi sugerat în prealabil o temă, a sta să le desenezi ore în șir fără această temă, echivalează cu a începe să vă osificați sensibilitatea față de ele — să vă pierdeți puterea de a descoperi plăcerea din ele. Ceea ce trebuie să exprimați în desenul vostru nu este „modelul pe care l-ați avut" ci „senzațiile pe care le-ați avut", și să selectați din ceea ce este vizual în model trăsăturile care vă exprimă cel mai bine pe voi.

Desenul după mulaj poate fi o operație mai ușoară. Mulajul rămîne tot timpul același — studentul trebuie numai să se păzească de propriile sale digresiuni. Modelul viu nu este niciodată același. El este consecvent numai cu o dispoziție mentală atît cît se întinde momentul duratei ei. El este într-o veșnică schimbare. Tabloul care necesită ore — poate luni — nu trebuie să-l urmeze. Trebuie să rămînă acel unic moment ales, în atitudinea care a fost rezultatul senzației acelui moment. Majoritatea studenților parcurg cu dificultate o săptămînă de schimbări atît ale subiectului cît și ale propriilor lor vederi asupra lui. Adevăratul student a rămas la ideea care a reprezentat începutul. El a folosit modelul pur și simplu ca pe un manechin a ceea ce a fost modelul. Sau, în caz că a abandonat prima idee, a făcut-o pentru a adopta alta, după ce distrusese lucrarea care era expresia primei...

Cînd un student vine în fața modelului, prima sa întrebare trebuie să fie : „Care este plăcerea cea mai mare pe care mi-o procură acesta ?" iar apoi „De ce ?" Toți marii maeștri și-au pus aceste întrebări — nu ca atare — nu conștient, poate. Și la ei această cea mai mare plăcere a crescut pînă ce, cu marea lor imaginație, au ajuns la ceva asemeni unei juste aprecieri a celui mai important element al subiectului lor, eliminînd astfel calitățile minore. Cu predilecția lor pentru sensul major, ochii lor observă doar liniile și formele care par a fi manifestarea acelui sens major.

Aceasta este selecția. Iar rezultatul este un extract.

Artistul mare nu a reprodus natura, ci a exprimat prin extractul său impresia cea mai aleasă pe care aceasta a făcut-o asupra sa.

Profesorul trebuie să fie un încurajator.

Un artist trebuie să aibă imaginație.

Artistul care nu-și utilizează imaginația este un simplu tehnician.

Nici un lucru material nu este frumos.

Toate sînt pe atît de frumoase pe cît le socotim.

Există o zicală că „dragostea e oarbă" — poate că tînărul este singurul care o apreciază.

Dintr-o cuvîntare a lui Robert Henri ținută în fața studenților de la *School of Design for Women*, Philadelphia (1901)

WASSILY KANDINSKY (1866–1944)

Acești oameni[1] *au respins lumea vizibilă și organică atît de complect încît au eliminat chiar și acele urme ale experienței noastre comune perceptuale și emotive la care cubiștii și expresioniștii cei mai înveterați au făcut încă apel. Nimic nu mai apare pe*

[1] Kandinsky, Arp și Mondrian.

pînză decît un „model pur", un aranjament de suite de forme şi culori complect necorelate cu lumea perceptibilă. Indiferent de materialele viziuale ale tabloului său — culoare, adîncime, tipare lineare sau tridimensionale, sau doar linia pură — pictorul nefigurativ prezintă o structură estetică fără un subtext iluzionist, verbal sau cultural.

PAUL ZUCKER

Cu privire la spiritual în artă

O operă de artă constă din două elemente, cel interior şi cel exterior.
Cel interior este emoţia din sufletul artistului ; această emoţie are capacitatea de a evoca o emoţie similară în observator.
Fiind legat de trup, sufletul este afectat prin intermediul simţurilor — emoţia. Emoţiile sînt stîrnite şi trezite de ceea ce este perceput. Astfel perceputul este puntea — adică, raportul fizic — dintre imaterial(care este emoţia artistului) şi material, care are drept rezultat producerea unei opere de artă. Şi iarăşi, ceea ce este perceput este puntea dintre material (artistul şi opera sa) spre imaterial (emoţia din sufletul observatorului).
Ordinea este următoarea : emoţia (din artist) → perceputul→ opera de artă→ perceptul→ emoţia (din observator).
Cele două emoţii vor fi asemenea şi echivalente în măsura în care opera de artă este izbutită. În această privinţă pictura nu se deosebeşte în nici un fel de un cînt : fiecare este o comunicare. Cîntăreţul are succes atunci cînd stîrneşte în ascultătorii săi emoţiile sale ; pictorul cînd are succes nu trebuie să reuşească mai puţin.
Elementul interior — adică, emoţia — trebuie să existe ; altminteri opera de artă este o impostură. Elementul interior determină forma operei de artă.
Pentru ca elementul interior, care la început există numai sub formă de emoţie, să se poată

dezvolta într-o operă de artă, cel de al doilea element — adică, cel exterior — este folosit ca o întrupare. Emoţia caută întotdeauna mijloace de exprimare, o formă materială, o formă care este capabilă să stîrnească simţurile. Elementul determinant şi vital este cel interior, care controlează forma exterioară, tot aşa cum o idee din minte determină cuvintele pe care le folosim, şi nu viceversa. Determinarea formei unei opere de artă este deci determinată de forţa irezistibilă interioară : aceasta este singura lege neschimbătoare din artă. O operă frumoasă este consecinţa unei cooperări armonioase a interiorului cu exteriorul ; cu alte cuvinte, o pictură este un organism intelectual care, asemenea oricărui alt organism material este alcătuit din multe părţi.

Artistul şi opera de artă

Artistul trebuie să aibe ceva de comunicat, întrucît stăpînirea formei nu este ţelul ci, în loc de aceasta, adaptarea formei la semnificaţia internă.[1]
Viaţa artistului nu este făcută din plăceri. El nu trebuie să trăiască în chip iresponsabil ; el are o operă dificilă de executat, care adesea se dovedeşte a fi o cunună de spini. El trebuie să-şi dea seama că acţiunile, simţămintele şi

[1] Aceasta nu înseamnă că artistul urmează să inoculeze cu forţa şi în mod deliberat un sens în opera sa. Generarea unei opere de artă este un mister. Dacă există măestrie artistică, nu există nevoia de teorie sau de logică pentru a orienta activitatea pictorului. Vocea sa interioară îi spune ce formă îi trebuie, dacă dinlăuntrul sau dinafara naturii. Fiecare artist care lucrează cu simţire ştie cît de brusc apare forma potrivită. Böcklin spunea că o adevărată operă de artă trebuie să fie o improvizaţie măreaţă ; adică, meditaţia şi compoziţia trebuie să fie treptele pînă la un ţel pe care artistul să-l întrezărească pe neaşteptate. În acest sens poate fi înţeles contrapunctul viitorului.

gîndurile sale constituie materialul imponderabil dar solid din care opera sa urmează să se înalțe ; el este liber în artă, nu și în viață.

În comparație cu non-artiștii, artistul are o triplă responsabilitate : (1) el trebuie să restituie talentul pe care îl posedă ; (2) acțiunile, sentimentele și gîndurile sale, asemeni acelora ale fiecărui om, creează o atmosferă spirituală care este fie pură fie infectată ; (3) acțiunile și gîndurile sale constituie materialul pentru creațiile sale, care la rîndul lor influențează atmosfera spirituală. Artistul este, după cum spune Peladan, un rege nu numai pentru că dispune de puteri mari, ci și pentru că îi revin obligații mari.

Dacă artistul este custodele frumuseții, aceasta din urmă poate fi măsurată numai după criteriul necesității și măreției interioare.

Acel lucru este frumos care este produs din necesitate interioară, care izvorăște din suflet[1]. Maeterlinck, unul din primii artiști moderni ai sufletului spune : „Nu există nimic atît de curios sau de avid de frumusețe cum este sufletul. Din acest motiv puține suflete muritoare sînt capabile să se opună conducerii exercitată de un suflet care se dăruiește pe sine frumuseții"[2].

Această proprietate a sufletului facilitează mișcarea lentă, abia vizibilă, dar irezistibilă a triunghiului spiritual, în înălțime și înainte.

Din *Privitor la spiritualul în artă*,
de Kandinsky

[1] Prin această „frumusețe" noi nu înțelegem moralitatea contemporană exterioară sau chiar interioară, ci acea calitate care, ea însăși imponderabilă, îmbogățește și rafinează sufletul. În pictură orice culoare este intrinsec frumoasă, căci fiecare culoare determină o vibrație spirituală. Fiecare vibrație, la rîndul ei, îmbogățește sufletul. Astfel, orice urîțenie exterioară conține o frumusețe potențială.

[2] *De la beauté intérieure.*

PIERRE BONNARD (1867–1947)

Natura a rămas izvorul inspirației sale, dar reinventarea realității este la el atît de ingenioasă încît este imposibil să descoperi „mica senzație" a impresioniștilor care s-a aflat la originea pinzelor sale.

FRANÇOIS MATHEY

Extrase din două scrisori

1915

Către Charles Terrasse :

M-am trimis înapoi la școală. Vreau să uit tot ceea ce știu ; încerc să învăț ceea ce nu știu. Îmi reîncep studiile de la început, de la ABC... și mă păzesc de mine însumi, de tot ceea ce mă vrăjea atîta, de culoarea care te uluiește pe tine.

Mai tîrziu în 1915

Către Charles Terrasse :

Cred că am aflat secretul. Fără îndoială am fost transportat de culoare. Aproape că am sacrificat inconștient forma de dragul ei. Dar este adevărat că forma există și că nu se poate arbitrar și la nesfîrșit să o reduci sau să o transpui : deci am nevoie să studiez desenul... Desenez cu sîrg. Și după desen vine compoziția, care trebuie să realizeze un echilibru. Un tablou bine compus este pe jumătate terminat. Și așa este arta compoziției că fără să dispui de altceva decît de alb-negru, de un creion, de o peniță, de acul gravorului, poți obține rezultate care sînt aproape tot atît de complete și de fine sub raportul calității ca cele ce pot fi produse de o paletă completă de culori.

Concepția primară

Prin atracție sau concepție primară pictorul dobîndește universalitate. Atracția este aceea care determină alegerea motivului și care se

conformează exact tabloului. Dacă această atracție, această concepție primară se șterge, pictorul ajunge să fie dominat exclusiv de motiv, de obiectul dinaintea sa. Din acea clipă el încetează să-și creeze propria sa pictură. La anumiți pictori — Tițian de exemplu — această concepție e atît de puternică că ea nu-l părăsește niciodată, chiar dacă ei rămîn timp îndelungat în contact direct cu obiectul. Dar eu sînt foarte slab, îmi este greu să mă supraveghez în prezența obiectului.

Adesea văd lucruri interesante în jurul meu, dar ca să ajung să doresc să le pictez, ele trebuie să aibă o atracție deosebită — ceea ce se poate denumi frumusețe. Cînd le pictez, încerc să nu pierd controlul concepției primare ; sînt slab, și dacă mă las pradă slăbiciunii, într-o clipă mi-am pierdut viziunea primară, nu mai știu încotro mă îndrept.

Prezența obiectului, motivul, este foarte răscolitoare pentru pictor în momentul în care pictează. Întrucît punctul de pornire al unui tablou este o idee, dacă obiectul se află acolo în momentul în care el lucrează, artistul se află întotdeauna în pericolul de a se lăsa distras de efectele viziunii directe și imediate, și de a pierde pe drum ideea primară. Astfel, după o anumită perioadă de lucru, pictorul nu-și mai poate recupera ideea originală și devine dependent de calități accidentale, reproduce umbrele pe care le vede... și asemenea detalii care nu l-au izbit la început.

Dintr-o declarație de Bonnard
(1943)

EMIL NOLDE (1867–1956)

Ceea ce este mai interesant, în retrospectivă, este reținerea obstinantă, în cazul unor artiști ca Jawlensky, Nolde, Kokoschka și Soutine, a unui motiv figurativ în conflict aparent flagrant cu intențiile lor simboliste... Unele din măștile lui Nolde, și picturile pe

care le-a realizat după vizita sa din 1913—14 în mările sudului, împing distorsiunile pînă la limitele vecine abstracțiunii. Culoarea asumă o funcție independentă, așa cum se întîmplă în Boul înjunghiat, *de Rembrandt : ea transcende obiectul care a elaborat-o spre a deveni ea însăși o substanță alchimică, o* materie primă *cu propriul ei mister și propria ei putere. Dar nici Nolde nu avea să abandoneze motivul niciodată.*

HERBERT READ

Reflecții

Cum se explică oare că noi, artiștii, sîntem atît de subjugați în fața expresiei primitive a sălbaticilor ?... Cu materialul în mînă, între degete, sălbatecul își creează opera. Scopul expres este dorința și dragostea față de creație. Originalitatea absolută, expresia forței și vieții, intensă și adesea grotescă, sub forma cea mai simplă cu putință — acesta ar putea fi factorul care să ne procure atîta bucurie...

Cu cît te depărtezi mai mult de natură, rămînînd totuși natural, cu atît este mai mare arta...

M-au interesat de la bun început caracteristicile culorii, de la gingășia la forța ei — mai ales în culorile reci și în cele calde, al căror amestec devine întotdeauna noroios ucigînd lumina.

...Culorile, materialele pictorului ; culorile trăindu-și propria lor viață, plîngînd și rîzînd, în visare și extaz, fierbinți și sacre, asemeni cîntecelor de dragoste și eroticului, asemeni cîntecelor și corolelor aureolate ! Culori în vibrație, răsunînd precum clinchetul clopotelor de argint și dangătul clopotelor de bronz, proclamînd fericirea, pasiunea și dragostea, sufletul, sîngele și moartea.

Din *Das eigene Leben und Jahre der Kämpfe*,
de Nolde

ȘTEFAN LUCHIAN (1868–1916)

Vopseaua lui pare de carne simțitoare. Sînt vii strofele cu care își scrie impresiile; e viață și bucurie în toată lumina care curge din mîna lui fermecată. Unde îi trece pensula sau pastelul, se trezește numaidecît materia chemată să cînte. Înlăuntrul culorilor lui bate ritmul care rostogolește eternitatea asupră-și și ca un vis îndoit... El face în artă cît un Ardeal. E slavă românească, e geniu românesc. O muncă, un idealism.

TUDOR ARGHEZI

...Luchian a izbutit în anemone și în celelalte flori din perioada culminantă să dobîndească o nespus de puternică și vie construcție picturală doar din cîteva viguroase trăsături de penel. După ce prepara fondul vînăt — mohorît, pictorul contura formele florilor și le dădea consistența, materialitatea mătăsoasă și diafană, prin cîteva lovituri dense de penel, obținînd relieful caliciului sau al petalelor prin a doua sau cel mult a treia aruncare de pastă, modulîndu-le deci prin puține gesturi, dar pe cît de puține pe atît de esențiale. Fiecare anemonă are cel mult două-trei nuanțe ale aceleiași culori și luminozitatea sau mohorala florii este redată prin variația de intensitate a pastei, prin diferența de vigoare cu care este proiectată pe pînză.

PETRU COMARNESCU

Voind să consacru o lucrare picturii române, m-am oprit îndeosebi la Luchian, pentru că mi s-a părut artistul cel mai reprezentativ al artei românești... Arta lui savantă și spontană este un moment final, dar este și o creație, punctul de plecare a unui viitor abia început.

JACQUES LASSAIGNE

Din scrisorile artistului

cca 1898

Către Cecilia

Cu toată lumina defectuoasă ce are atelierul nostru improvizat, tot s-ar putea face ceva dacă ar fi timp mai mult. Chipul tău are ceva ceresc

și ochii tăi gînditori nu-s tocmai ușor de făcut cu *materii moarte*. Într-un timp (nu știu de-ți reamintești) începusem să-ți spun ce vedeam în profilul tău, dar nici eu nu-mi dau seama de ce m-am oprit. Voiam să-ți spun că-mi păreai un trandafir roz, care încă nu e bine dezvoltat. Aceleași tonuri calde și transparente, aceleași griuri dulci și ușoare, și în ochiul tău visător care se înclina molatec citeam o veșnicie. Umbra care îți înconjura bărbia și gîtul erau atît de frumoase, că într-un timp, pierdut de farmecul lor, mă uitasem cu pastelul în mînă. Dar cine poate să facă toate astea?

. . . . . .

. . . .

Cînd se poate spune că un tablou e isprăvit? Am ca model un cap de femeie. Adevăratul artist nu o s-o vadă ca orice individ. A o face așa cum se prezintă ochilor o face orice aparat fotografic. Să iau ca exemplu eleva mea și să presupunem că aș voi să prezint în tablou capul ei sau (pe ea) întreagă.

Ca desen aș face-o în linii simple și caracteristice, ochii contemplînd, părul desfăcut, sînul gol peste care aș lăsa să cadă cîteva roze. Gura aș face-o roșie, mică și întredeschisă, fruntea acoperită cu fîșii din părul ei bogat, iar culoarea în general pe un fond de azur, în jurul capului o aureolă.

Cînd aș zice că acest tablou e gata și orice aș mai adăuga ar fi lucruri zadarnice? Nu l-aș mai atinge cu pensula, atunci cînd poate nici nu ar fi peste tot pînza acoperită cu culoare, și m-aș opri definitiv cînd mi-ar da o completă idee de impresia generală ce mi-a făcut modelul meu. Un tablou nu însemnează că este finit atunci cînd este spilcuit, lustruit, curat sau vernisat, ci atunci cînd partea sufletească a compoziției este bine găsită, cînd artistul a simțit, a știut să vadă în model, mai presus decît mulțimea, a știut să prindă „sublimul", „credința" fără de care nu poate să reziste o

operă de artă. Dar vai! putea-voi eu reda lumei căreia îi aparține pentru a o admira, această creațiune fermecătoare, mintea mea va pătrunde îndeajuns în inima ei nobilă și plăpîndă? Voi avea eu curajul să vînd bancherului rece și nepriceput, acel chip măreț și dulce? Voi lăsa eu să atingă mîinile lui murdare, idealizarea vieții mele? Căci acel tablou ar fi lucrat cu fire din nervii mei, cu anii din viața mea. Nu! nu! prețul pungii lui nu ar cumpăni scopul vieții unui artist.
Acestea sînt lucruri pe care aș dori să le înțeleagă eleva mea. Și sînt bine convins că le va pricepe, căci are o fire destul de artistică. (...)

7 august 1909
Moinești

Dragă Clavel,

Îți răspund așa de tîrziu, că nu am avut de nici una de scris, și să cumpăr azi, să cumpăr mîine, pînă în sfîrșit am reușit. Pe aici sînt locuri atît de frumoase, că nu te mai saturi privindu-le. Am colindat multe ținuturi și la deal și la munte și la cîmp, dar ce să-ți spun nici pe departe nu se potrivesc cu maiestatea și distincțiunea peisajelor din Moinești.
Blagoslovit ținut și fericit cine va putea cel puțin cît un grăunte s-aștearnă cu boele pe o bucată de pînză un coltișor din acest colos superb.
Dar tipurile de ovrei?
Ce păcat că nu-i pot face să-mi pozeze. În schimb mai toți mi-au promis că or să vie, însă nici unul nu s-a ținut de vorbă. Cu moș Niculae călugărul o să vorbim în București, fiindcă aș voi să fac după el un ulei, lucru de altfel pe care l-am avut în gînd de cînd l-am început. Cît despre crizanteme, poți să le iei cînd vrei. (Nu uita însă că ești un mare hoț cînd ai pus ochii pe ele).
La 20 august sînt în București, deoarece tovarășii mei nu pot să mai stea.

Cu clădirea ce s-a mai făcut?
Eu nu mai știu nimic nefiind cu nimeni în corespondență.
Să ne vedem sănătoși și pe ai tăi îmbrățișează-i din partea mea.
Al tău vechi prieten

Luchian

ÉDOUARD VUILLARD (1868–1940)

Cunosc puține lucrări care să te facă mai direct părtaș cu pictorul. Aceasta se datorează, mi se pare, atît emoțiilor sale care nu-și pierd niciodată controlul asupra penelului cît și lumii exterioare rămînînd veșnic pentru el un pretext și mijloace comode de expresie... Printr-o sesizare a relațiilor, intuitivă și studiată totodată, el explică fiecare culoare prin vecina ei și obține din partea amîndorora o reacție reciprocă.

ANDRÉ GIDE

Scrisoare către Maurice Denis

...Sufăr prea mult în viață și în opera mea de ceea ce vorbești [1] ca să nu-ți răspund pe loc...
Nu mă gîndesc la tehnica execuției tabloului sau la satisfacția de moment în timp ce lucrez. Ca să vorbesc în general — nu reflectez asupra calității acțiunilor mele în timp ce fac cutare sau cutare lucru (gîndește-te numai la timiditatea și la caracterul meu). Indiferent la ce am fericirea să lucrez, acel ceva este pentru că există în mine o idee în care cred. Cît despre calitatea rezultatului nu-mi fac griji... Concep eu însumi, dar de fapt trăirea reală se produce doar foarte rar, acea voință și acel efort de care îți place să vorbești. Ești de atîta vreme

[1] Denis îi scrisese lui Vuillard: „Valoarea unei opere de artă rezidă în plenitudinea efortului artistului, în fața voinței sale".

obișnuit prin fire, educație și împrejurări și prin prezența anumitor rezultate care te mulțumesc, să dai o anumită accepție cuvîntului voință încît le aplici și altora, bunăoară mie propria ta logică. Uneori s-ar putea să te amăgești singur. Ceea ce contează este că dispun de suficientă încredere să produc. Și recunosc că aceasta se poate numi operă. În general am oroare sau mai degrabă mă cuprinde o panică paralizantă în fața ideilor generale pe care le-am descoperit singur, dar cărora nu le contest valoarea. Prefer să fiu mai degrabă umil decît să pretind că lucrurile îmi sînt limpezi.

HENRI MATISSE (1869–1954)

Picturile sale de șevalet, expuse deceniu după deceniu, au reținut atenția și au intrigat în atîtea moduri prin îndrăzneala structurală și prin contrapunctul pictural încît noi am fost înclinați să ne concentrăm asupra virtuozității artistului (produsul inteligenței sale, estetici sale și gustului său) și să pierdem din vedere subiectele picturilor sale.

R. H. WILENSKI

Despre pictura mea

Toată viața am fost influențat de opinia care circula curent în momentul în care am început să pictez, cînd era permis să se redea numai observațiile făcute după natură. Tot ceea ce deriva din imaginație sau din memorie era denumit „chiqué" și lipsit de valoare pentru construcția operei plastice. Profesorii de la Beaux-Arts obișnuiau să spună elevilor lor, „Copiați natura prosteşte".

De-a lungul întregii mele cariere am reacționat împotriva acestei atitudini, căreia nu m-am putut supune ; lupta mea a dat naștere la diferite schimbări de direcție în timpul cărora am căutat mijloace de exprimare dincolo de copierea stricată — cum au fost divizionismul și fovismul.

Aceste revolte m-au dus la studiul fiecărui element de construcție în parte — desen, culoare, valori, compoziție ; la explorarea modului în care aceste elemente pot fi combinate într-o sinteză fără a diminua elocvența fiecăruia din ele prin prezența celorlalte ; și la construirea cu ajutorul acestor elemente, combinîndu-le fără a le reduce calitatea intrinsecă ; cu alte cuvinte, la respectarea purității mijloacelor.

Fiecare generație de artiști privește în mod diferit producția generației anterioare. Picturile impresioniștilor, construite din culori pure, au dovedit generației următoare că aceste culori, pe lîngă faptul că pot fi folosite la descrierea obiectelor sau fenomenelor naturii, conțin în ele, independent de obiectele pe care le servesc spre a le exprima, puterea de a afecta simțirea celor ce le privesc.

Așa se face că tocmai culorile simple pot acționa asupra simțămintelor interioare cu o forță cu atît mai mare pentru că sînt simple. Un albastru, de pildă, însoțit de o vibrare a complementelor sale, acționează asupra simțirii ca o izbitură puternică de gong. Același lucru se petrece cu roșul sau galbenul ; și artistul trebuie să fie capabil să se sonorizeze atunci cînd simte nevoia.

În capelă[1] principalul meu scop a fost să echilibrez o suprafață de lumină și culoare pe un zid solid alb acoperit cu desene în negru.

Această capelă reprezintă pentru mine ținta supremă a unei vieți întregi de muncă și culminarea unui efort colosal, sincer și dificil.

Aceasta nu este o lucrare pe care mi-am ales-o eu, ci mai degrabă o lucrare pentru care am fost ales de către soartă către sfîrșitul drumului pe care încă îl urmez în cercetările mele. Capela mi-a dat prilejul de a le împlini unindu-le.

---

[1] La Chapelle du Rosaire, sfințită la 25 iunie 1951.

Prevăd că această lucrare nu va fi zadarnică și că ar putea rămîne ca expresia unei perioade în artă, poate deja depășită, deși nu am această credință. Nu putem fi siguri în legătură cu acest lucru astăzi înainte ca noile mișcări să fi ajuns la maturitate.

Indiferent cîte slăbiciuni ar putea conține această expresie a simțămintelor umane, de va cădea în desuetudine, va rămîne totuși o parte viabilă care va uni trecutul cu viitorul tradiției plastice.

Am încredere că această parte, pe care eu o denumesc revelația mea, s-ar putea să fie exprimată cu suficientă forță spre a fi fertilizantă întorcîndu-se astfel la sursa ei.

Din *La Chapelle du Rosaire*, de Matisse

JOHN MARIN (1870–1953)

Marin n-a vrut să se elibereze complet de natură, și a rămas, chiar și în această ultimă frază [1], *tot atît de vizual pe cît a fost de arhitectural, transmițînd o „impresie" potențată, transpusă, dar totuși o impresie.*

SAM HUNTER

Artistul și publicul

15 noiembrie 1940

Se spune — că Dobîndim — Conștiință artistică — deci să existe o — Săptămînă a Artelor — dedicată lucrărilor realizate în — despre și de America.

Că din toate acestea va înflori — aceea — care merită să fie privită —

Aceasta este speranța — produce artistul și — presto — realizarea — dar aveți grijă — nu

[1] O referire la țelul mărturisit al lui Marin „de a prezenta vopseaua ca vopsea."

așa de repede — că artistul — nu e un om prea Obișnuit — și ca să producă el are nevoie de Încurajare — deși curajos el însuși — el trebuie să ducă — ca ceilalți din jurul său — o existență bună — ca să dea lucrări bune — a căror realizare acest public cu conștiința artistică trebuie să o determine cumpărînd ceea ce susține că îi place.

Căci nu este prea ușor — ca publicul să cunoască — să discearnă artistul — pe acela care este — de acela care susține că este.

Unul afirmă — „Trăiesc aici" — „Folosesc obiectele localității mele — drept subiect" — dacă nu este Artist, căci unul care trăiește în Australia poate fi mai bun decît el, de pe glia noastră.

Există totuși o speranță legitimă că glia noastră va produce artistul.

Acest popor trebuie treptat să învețe să discearnă lucrurile frumoase — cei sensibili la frumos reușesc — cei insensibili nu.

Cei sensibili vor dori — și dacă dorința este suficient de mare — va apare artistul care să satisfacă dorința și — repet — el trebuie ajutat — să se abțină adică să nu asculte de legea raporturilor umane — și să rămînă neclintit în convingerea că fiind artist dă tot atît de mult pe cît primește — că dă din belșug.

Cutare operă etc. — cutare artist poate fi găsit în — atelierul său — acolo căutați-l — nu vă așteptați ca el să facă jocul societății sau să-și facă auto-reclamă — ea ar apare în opera sa și cei sensibili nu vor tolera aceasta. Păziți-vă de cel ambițios și de cel care lucrează incontinuu — el n-are timp să gîndească.

Mergeți la acela, al cărui fiecare efort este — treaba bine făcută —

La acela care găsește încîntare în existență — la acela care nu se ia prea tare în serios și care poate cîteodată să se privească și să se strîmbe în oglindă.

Nu perorați în fața tablourilor proaste.

Nu delirați în fața tablourilor bune.
Nu descifrați în permanență mesaje în tablouri — iată o Margaretă — nu perorați, nici nu descifrați mesaje în existența ei — Priviți-o doar pe floricica aceea vînjoasă — nu-i asta destul !

Dintr-un editorial de John Marin

LYONEL FEININGER (1871–1956)

Feininger este fascinat de problema modului de reprezentare a spațiului pe o suprafață plată fără ca prin aceasta să distrugă limpezimea desenului. El a elaborat un ingenios procedeu propriu, și anume construirea tablourilor din triunghiuri suprapuse creînd astfel iluzia transparenței lor și deci a stratificării — ceea ce aduce foarte mult cu folosirea cortinelor transparente pe scenă. Cum aceste forme par să fie dispuse una îndărătul celeilalte, ele sugerează ideea de adîncime și permit artistului să simplifice conturul obiectelor sale fără ca prin aceasta tabloul să se aplatizeze.

E. H. GOMBRICH

Extrase din cinci scrisori

1905

Știi, poți lucra oriunde și învăța pretutindeni, de la toată lumea... Dacă ți-e dat să ajungi artist, acest lucru se va produce în ciuda tuturor obstacolelor, dar nici o formă de predare nu te va ajuta dacă nu ți-e dat să ajungi artist. Învață doar să fi constant și disciplinează-ți eforturile ca să nu fie zadarnice.

1905

Simplitatea expresivă poate fi atinsă doar în sens opus, pe măsură ce te-ai deprins treptat

să elimini detaliile superflue. Tocmai pentru că ai reușit să le domini le poți suprima. Aceasta constituie gradul cel mai înalt de competență. Trebuie întotdeauna să te străduiești să realizezi aceasta.

1906

Toate schițele pe care ți le-am trimis au fost făcute în deplină singurătate. Am fost întotdeauna singur — și numai cît timp am lucrat la asemenea lucruri am ajuns să stăpînesc desenul — niciodată nu am beneficiat de vreo altă pregătire...
Cea mai neînsemnată diferență în proporțiile relative creează diferențe enorme privitor la monumentalitatea rezultată și la intensitatea compoziției. Monumentalitatea nu se dobîndește făcînd lucrurile mai mari ! ce copilărie ! ci contrastînd elementele mari cu cele mici în aceeași compoziție. În cadrul dimensiunilor unei mărci poștale poți reprezenta ceva gigantic, în timp ce metri întregi de pînză pot fi folosiți în mod meschin și irosiți.

1907

Deja îmi imaginez valori total diferite ale luminii și formei — posibilități diferite de translație decît cele de pînă acum — dar mi se pare imposibil să te eliberezi de realitatea acceptată a naturii. Ceea ce se vede optic trebuie să sufere un proces de transformare și de cristalizare spre a deveni un tablou.

1914

Probabil că niciodată în tablourile mele nu-i voi reprezenta pe oameni în felul lor obișnuit — cu toate acestea tot ce mă animă este uman. Sînt incapabil să produc fără o simțire umană, caldă.

THEODOR PALLADY (1871–1954)

În gama generală de tonuri reci și mate care dau o calmă distincțiune subiectelor și le învăluie în valori și culori locale mai puțin distante, se agită nuanțe rozate, albăstrite sau verzi și constituie bogăția acestei picturi rafinate. În acest mediu coloristic se plantează brusc culori complimentare — roșu, verde-oranj, albastru-galben, violet — vii și rare. Bruscheța cu care așază aceste opozante armonioase nu e temerară și e departe de orice vulgaritate și afectare.

FRANCISC SIRATO

Nervul lui Pallady are dureroasă sensibilitate. Interioruri și nuduri, de o voluptate ireală, cu pielea ca un miros de tămîine, și din cînd în cînd cîte un peisaj — ecou de mare păstrat în cămara unei scoici — constituiesc gama, de o amplitudine nu prea largă, dar infinit nuanțată, a picturii lui Pallady. Senzațiile ce le dă, se produc parcă la un punct de interferență a tuturor simțurilor: unele culori încep să sune, pe altele le pipăi, și iarăși altele sînt văzute cu celulele senzitive din cerul gurii. Sufletul lui Pallady e o surdină pusă pe toate culorile lumei: pe toate el le îmblînzește, dîndu-le adîncime, în toate el face să vibreze o moale suferință.

LUCIAN BLAGA

– Fragmente din jurnal (1941) –

Să avem curajul și probitatea să privim cu proprii noștri ochi

12 ianuarie : Să-ți concepi opera... s-o simți... apoi s-o stăpînești. Să fii conștient de ea... s-o critici ca și cum nu tu însuți ai fi autorul.

La un portret marea preocupare a pictorului cît și a modelului — este asemănarea... ! Ei bine, Nu ! Trebuie să depășești asemănarea... să nu te ocupi decît de creație.

18 februarie : ...Întîlnit la o expoziție (la Dalles) pe Z... care admira o pictură de Gr... pentru

materia ei. „Nu, i-am spus eu, pentru *spiritul* ei..." Căci *obiectul* în sine este fără valoare (artistului îi revine sarcina să-l *simbolizeze*, să-l spiritualizeze).

11 martie : Orele 3, la Laserson acasă.

M-am dus la L. S. ca să semnez tablourile care — așa cum prea adeseori mi se întîmplă — nu sînt semnate... A trebuit să le dăm jos, să le scoatem ramele, să le semnez și să le punem ramele la loc ! N-a fost ușor și nici fără osteneală... Și iată-mă acum istovit...

De unde această neglijență (de a nu semna) ? Ca să spun drept, niciodată nu mă gîndesc să fac acest lucru... Mă gîndesc mai curînd la ramă... care trebuie să delimiteze opera... și care este, după cum spunea (?)... Ingres : „Răsplata pictorului", în timp ce semnătura ar fi răsplata cumpărătorului, a amatorului.

13 martie :

J. M.-to a venit să mă vadă și să-mi vorbească despre lucrurile care o interesează. Zărind ultima mea pictură, buchetul de viorele, a emis același strigăt de mulțumire, de admirație (?), de bucurie (?) ca L.S. cînd l-a văzut și mi-a cerut spontan să i-l vînd...

Se desprinde așadar din această pînză un dinamism... Cărui fapt se datorează el ? Să fie oare felul de a dispune obiectele ? raportul dintre culori... sau fericita îmbinare a amînduror a ?

3 mai : „Desenul este modul în care vedem forma" (Degas) Valéry spune că „nu înțelege ce înseamnă asta". Eu cred că înseamnă exact ceea ce a spus Degas :

Adică să vezi caracterul, „decantatul"... esențialul cu toate amănuntele subordonate, *depășite*... Egiptenii care tind către etern... Grecii, către particular.

8 iunie : Exactitate și adevăr

Nu i se aducea oare lui Ingres (odaliscei lui Ingres) învinuirea că are două vertebre în plus... Lui El Greco că proporțiile figurilor sale

sînt greșite, iar figurilor lui Michelangelo că au uneori lungimea a nouă capete ? Dar tocmai aceste două vertebre „sporesc" frumusețea nudului Odaliscei. Toate aceste proporții sau disproporții la El Greco exprimă exact ceea ce voia el să facă să exprime figurile sale extatice...

Dimpotrivă, cunoștințele anatomice și aplicarea lor fac ca anumite figuri să-și piardă interesul... să devină doar niște planșe anatomice. Mai importante sînt expresia formei, felul în care ea este văzută, desenul ei — a cărui exactitate nu trebuie să fie decît un mod de control pentru a ajunge la stil, la acel fel unic și personal de a se exprima, de a exprima.

18 iunie : Numai natura mă odihnește... privesc pomii înfloriți (?), sînt acestea florile sau fructele lor, oțetarii — ciorchinii verzi sau roșii. Platanii, ale căror bule țepoase le aștept, castanii cu ale lor... Și nu mă pot opri să iau cu mine cîteva ramuri... Le-am ochit în timpul plimbărilor mele și vin să le *fur* cînd întunericul mă protejează. Din grădina unei biserici am luat flori de soc.

20 iulie : În căutarea unei scoici, a unei ghitare și a unor floarea soarelui pentru o natură moartă pe care am „compus-o" astă noapte, în timpul insomniei mele. Sînt curios să văd ce va da realitatea ?

29 august : Își vor fi dînd oare seama toți acești „privitori" de pictură că fiecare tablou înseamnă, să zicem așa... o problemă a cărei soluție o au în fața ochilor, a ochilor care privesc, dar nu văd decît elementele... dacă sînt „asemănătoare". Mai sînt și din acei care-ți spun : „Știi, pe mine unul Gioconda mă plictisește". Ca și cum rostul ei ar fi să-i amuze... să le facă plăcere.

30 august : Un tablou (spun un tablou, nu o pictură) este un poem pictural... de linii, forme și culori. Este mai mult decît o pictură. Este gîndire, sentiment, exprimate prin pictură... linii, forme și culori...

14 septembrie : Scumpe prieten [1], cît sînt de fericit de excelentele vești pe care mi le dai atît despre sănătatea ta cît și despre, cum spui tu, munca ta de „înger". Ce ți-aș putea spune nou despre mine ? Căci nimic nu s-a schimbat. Mă rotesc ca un cal de moară prin odaia mea de hotel în care florile se ofilesc în vase, în care fructele putrezesc în compotieră, fără să mă pot decide să le pictez. De altminteri, nu se găsește pînză... Ei și ! nu ajunge oare să desenezi ? Nu este desenul esențialul ? Răsfoiesc uneori un album de desene de ale tale pe care le-am luat cu mine cînd am părăsit Parisul. Le admir și le critic rînd pe rînd... Întocmai ca pe acele ale lui Dürer, care sînt admirabile. „Nu deplîng mizeriile artiștilor, ele sînt aurite"... (îl citezi pe A. France)... Eu cred că el face aluzie la rame... De altfel, ce poate ști acest burghez în papuci. Bucuria se împărtășește, durerea ne aparține... ceea ce ne poate da suferință.

25 septembrie : Pentru că numai frumusețea și armonia mă interesează, urîțenia mă îngrozește...

Să vezi, să simți, să înțelegi, să fie asta fericirea ? Sau mai curînd pretext de suferință cînd nu poți rămîne nepăsător față de ceea ce vezi... cînd totul sfîrșește prin a-ți irita sensibilitatea.

30 septembrie : Nu, dragul meu H[2], pictura nu este, cum spui tu, culoare, după cum un artist nu este acela care așterne culoare pe pînză. Cu alb și cu negru poți face pictură. Dar mai trebuie să știi să le și folosești și să ai ceva de spus, nu pentru plăcerea de a picta, ci pentru aceea de a avea ceva de pictat (de spus) pe planul picturii, care este o *Lume*. Și să știi să te exprimi.

26 octombrie : Pare paradoxal cînd spun că după ce ai văzut tigrul Vameșului Rousseau

---

[1-2]. H. Matisse.

străbătînd jungla, tigrii lui Delacroix nu mai sînt decît studii făcute în Grădina de aclimatizare.
Într-una din săli, pictură franceză modernă : niște Renoir, Claude Monet, Pissarro... Gauguin (mediocră) și în fund de tot acea *Venus neagră cu șerpi* a Vameșului Rousseau, care îi eclipsează pe toți.
La aceia, știința, meseria, talentul ; la el un instinct destul de puternic pentru a se dispensa de orice știință... geniu (în felul său) al instinctului pictural (a se vedea anumite buchete de flori...).
8 decembrie : Model ora 10. În cartea sa poștală din 6 octombrie Matisse, căruia îi scrisesem că mai mult desenam, îmi spune : „De ce nu pictezi ? Desenul nu este totuși decît femela, în timp ce pictura e masculul..." Eu cred exact contrariul. Desenul poate fi de sine stătător... în timp ce culoarea fără desen rămîne ceva nevertebrat... delicvescent.
11 decembrie : Culoarea îți place sau nu-ți place. Ea este incontrolabilă. Forma există... cum spunea Ingres, ea este probitate... sau după Cézanne, sîntem datori s-o fixăm.
16 decembrie : Să avem curajul și probitatea să privim cu proprii noștri ochi.
Iar dacă e vorba să cerem lămuriri, să ne adresăm acelora care au mers spre culmi.
Cînd mă gîndesc că sînt cîte unii care i se adresează lui Van Gogh... alții lui Gromaire ! ! !
12 iulie 1944 : Arta este o lungă suferință, o întrebare pe care ți-o pui tot mereu ție însuți.
— Trebuie o sută de flori ca să faci cîteva picături de parfum... dar mai sînt și din aceia care preferă florile artificiale...
Întindem brațele către o Țintă supremă... Ea se trage îndărăt în timp ce noi ne străduim s-o atingem... și dispărem fără s-o fi cuprins în brațe... Și oricît ar fi o viață de reușită, ea încă se mai dovedește un faliment dacă ne referim la Țelul ce ni-l propuseserăm, către care s-au întins brațele noastre.

Din Carnetul albastru

13 iulie 1949 :
Natura se află în fața ochilor noștri. Nouă ne revine sarcina de a rezolva problema pe care ea o propune fiecăruia din noi, potrivit temperamentului său.
Desenul se poate dispensa de pictură și de culoare (dar nu și pictura de desen).
La un prînz la Aman Jean, la care luau parte Besnard, Simon și alții și la care, la sfîrșitul mesei, se vorbea despre pictură, fiecare rostind numele unui pictor mare : „Tițian"... da, dar,... răspundeam eu... „Velázquez"... da, dar... „Dar în sfîrșit, mă întrebă Besnard, care e pictura care îți place... ?" „Aceea pe care aș vrea s-o fac eu..." și mă gîndesc la aceea pe care, poate, o voi face. Azi... dacă întrebarea s-ar mai pune, aș spune : „Aceea pe care aș fi vrut s-o fac și pe care n-am putut-o face".

GEORGES ROUAULT (1871–1958)

Georges Rouault : o personalitate solitară într-o epocă a manifestelor de grup și a orientărilor cu aderenți numeroși ; un catolic fervent și un pictor evlavios într-o perioadă cînd în mod frecvent artiștii au străbătut întreaga gamă a simțămintelor antireligioase de la indiferență la necuviință ; un pictor al păcatului și al răscumpărării în plin estetism și anti-estetism ; un artist cu o viziune focalizată asupra ferocității nelimitate în contrast cu mulți alți pictori proeminenți care au scrutat și au gravitat, dar care rareori și-au țintuit privirea un timp mai îndelungat...

JAMES THRALL SOBY

Am respectat o anumită ordine internă

Fără să-mi asum atitudinea personajelor pictate de David în *Jurămîntul*, iată pe scurt crezul meu artistic, deși datorită spațiului limitat nu voi avea posibilitatea să-i disec nuanțele.

Trebuie să spun, fără să mă fălesc prea mult în legătură cu asta, că am practicat această artă, adesea legendară, cu mai mult sau mai puțin noroc ; am respectat o anumită ordine interioară și anumite legi care sper că sînt cele tradiționale ; departe de modele trecătoare și de contemporani — critici, artiști și propietari de galerie — cred că am reușit să-mi mențin autonomia spirituală.

Despre Poussin

Omulețul acela diform, cu nasul turtit (Michelangelo) ne spune că „orice artă nobilă este evlavioasă" ; Poussin al nostru, uneori categorisit drept cam pompos de unii tineri imberbi ai generației mele, foarte atașați impresionismului de pe urma căruia au beneficiat mai mult decît promotorii înșiși, — nu vorbește el oare de arta nobilă și mută ? Un anume parfum clasic se degajă din operele sale. Mă duceam de regulă să le revăd în sălile aproape pustii (ale Luvrului) prin 1895, în plimbările de dumineca cu bunul nostru *animateur*, Gustave Moreau.

Pictura este un martor mut

După toate criticile, după judecățile mai mult sau mai puțin luminate, parțiale sau pripite, după toate mizeriile și zădărniciile momentului, rămîne un martor mut deși elocvent. Mă refer la umila bucată de pînză sau de hîrtie în fața căreia contemporanii noștri și cei ce le vor urma vor cînta „Aleluia" sau „Miserere", fără ca să aibă nici cea mai palidă idee uneori de condițiile în care creatorul va fi fost constrîns să lucreze.

Despre pictură

Dacă mă întorc spre prima mea copilărie, mă văd înarmat cu o bucată de cretă, schițînd capete mari pe dalele din bucătărie sau pe

parchetul din vechiul apartament al bunicului meu, Alexandre Champdavoine, care dădea spre fațada Muzeului Carnavalet, de pe rue de Sévigné din Paris, în arondismentul locuinței mele.
Capete mai mari decît în realitate. De ce ? De ce ? îl auzeam pe Grock, bătrînul clown, întrebînd cu vocea scăzută. Ce pot eu însumi să răspund la aceasta ?
Poate pur și simplu ca să fac plăcere bunicului, care iubea artele frumoase — dar în afara cercurilor oficiale.
Îi plăcea Courbet, cu darurile sale magnifice pentru pictură, care și-a sfîrșit viața în localitatea La Chaux de Fond din Elveția, ruinat și exilat după ce ar fi doborît columna din Vendôme.
Îi plăcea Manet și discuta cu mine despre *Toreadorul mort* (Am găsit printre niște hîrtii vechi o invitație de la Manet să vină să-i vadă în studio tablourile refuzate de salonul oficial). Bunicul meu a decedat cînd eu aveam în jur de cincisprezece ani. El a fost singurul meu suport sufletesc pînă la Gustave Moreau. Aveam doar treizeci de ani cînd a murit Moreau. Urmă apoi un deșert ce trebuia traversat, și pictura : oaza sau mirajul ? Știind bine că nu știu nimic — învățînd desigur o sumedenie de lucruri între douăzeci și treizeci de ani, dar considerînd că, poate, nu știu esențialul, care este *să te despoi*, dacă această milă și favoare divină ne este acordată după ce am învățat atît de mult.
Și totuși ?
Nu este primejdios să vorbești astfel unor tineri lipsiți de experiență ?
Nu sînt ei oare capabili să falsifice faptele și să înceapă de acolo de unde trebuie să isprăvești și uneori să conchizi ? Nu sînt eu însumi adesea la fel de nerăbdător și de grăbit să ajung la o concluzie ?
Vechii noștri maeștri au început, în general, de foarte tineri și n-au alergat după doi iepuri

dintr-odată. Producînd opera lor capitală de timpuriu în bresle, ei au posedat de foarte tineri, mijloacele de a se exprima, începînd uneori de copii să rîşnească culori în studioul maestrului.

Pentru a poseda gustul îmbogăţirii minţii nu este poate necesar să fii titrat sau să ai un grad didactic sau să fii vreun mandarin cu nasturi de sidef.

Mi s-a adus odată un copil care se distra tăind cu foarfecele siluetele animalelor pe care tocmai le văzuse la grădina zoologică. Cînd i-am spus maică-si, care provenea dintr-o bună familie burgheză, că acest copil trebuie dat pe lîngă un sculptor dacă înclinaţia se va dovedi constantă, ea mi-a răspuns : „*Mai întîi trebuie să ştie şi să înveţe tot ceea ce trebuie să se ştie în lumea noastră*". Asta însemna poate amînarea, pînă foarte tîrziu, a culminării unui dar fericit.

Nu eclectismul monden al cunoaşterii multor lucruri îmbogăţeşte, ci perseverenţa de-a lungul unei brazde prielnice şi efortul iubitor şi tăcut al unei vieţi.

Michelangelii falşi sau Leonarzii în devenire sau Rafaelii care de-abia de au înzestrarea sau anvergura unui învăţăcel de-al lui Chardin — aceştia se consideră absolut capabili ca într-o zi să ne blagoslovească cu o nouă *Judecată de-apoi*. Dacă nu o realizează, mor de vexaţiune.

Acesta-i motivul pentru care uneori m-apucă frigurile unei mînii sacre, dacă mă pot exprima astfel, cînd sînt comparat în diversele mele încercări cu unii din vechii mari maeştri pe care îi venerez ... *Sînt atît de departe de dinşii* — într-un anume fel. Dar nu putem noi oare spune, aici mai mult ca oricînd, spre a ne face, de este posibil, mai bine înţeleşi, în legătură cu acest cult al vechilor maeştri :

„Litera ucide, iar spiritul dă viaţă".

Din notele lui Rouault (1947)

PIET MONDRIAN (1872–1944)

Opera pur neo-plastică a lui Mondrian este un fel de metafizică a picturii. Trebuie să te apropii de ea cum te apropii de icoanele care caută să exprime un adevăr imuabil : adevărul care, pentru artist, este întrupat în dualitatea orizontalităţii şi verticalităţii, şi alunecă spre noi pe şine negre. Aceste lucrări severe... reclamă o contemplare mai curînd intelectuală decît vizuală.

MICHEL SEUPHOR

Arta plastică şi arta plastică pură

Singura problemă în artă este să realizezi un echilibru între subiectiv şi obiectiv. Dar este de cea mai mare importanţă ca această problemă să fie rezolvată în domeniul artei plastice — adică prin modalităţi tehnice — şi nu în domeniul gîndirii. Opera de artă trebuie să fie „produsă", „construită". Trebuie să creezi cît mai obiectiv cu putinţă o reprezentare a formelor şi relaţiilor. O asemenea lucrare nu poate fi niciodată goală pentru că opoziţia elementelor ei constructive şi execuţia ei stîrneşte emoţia.

Dacă unii nu au reuşit să ţină cont de caracterul intrinsec al formei şi au uitat că aceasta — netransformată — predomină, alţii au trecut cu vederea faptul că o expresie individuală nu devine o expresie universală prin reprezentarea figurativă care este bazată pe concepţia noastră de simţire, fie ea clasică, romantică, religioasă, sau suprarealistă. Arta a arătat că expresia universală poate fi creată numai printr-o *ecuaţie reală a universului şi individului.*

Treptat arta îşi purifică mijloacele sale plastice şi astfel evidenţiază raporturile dintre ele. Astfel, în zilele noastre apar două tendinţe principale : una menţine figuraţia, cealaltă o elimină. În timp ce prima utilizează forme particulare şi mai mult sau mai puţin complicate, cea de

a doua folosește forme simple și neutre, sau, în ultimă instanță, linia liberă și culoarea pură. Este evident că cea de a doua (arta non-figurativă) poate să se elibereze mai ușor și mai complet de dominația subiectivului decît poate să o facă tendința figurativă ; mai ales formele și culorile (arta figurativă) pot fi mai ușor exploatate decît formele neutre. Este, totuși, necesar să subliniem că denumirile de „figurativ" și „non-figurativ" sînt doar aproximative și relative. Căci fiecare formă, chiar fiecare linie, reprezintă o figură ; nici o formă nu este absolut neutră. Este limpede că totul trebuie să fie relativ, dar, din moment ce avem nevoie de cuvinte spre a ne face conceptele inteligibile, trebuie să rămînem atașați acestor termeni.

Printre diferitele forme, le putem considera neutre pe acelea care nu au nici complexitatea, nici particularitățile posedate de formele naturale sau de formele abstracte în genere. Le putem denumi neutre pe acelea care nu evocă simțăminte sau idei individuale. Formele geometrice, fiind o abstractizare atît de profundă a formei, pot fi considerate neutre, și datorită tensiunii și purității contururilor lor ele pot fi chiar preferate altor forme neutre.

Dacă, din punctul de vedere al concepției, arta non-figurativă a fost creată de interacțiunea reciprocă a dualității umane, această artă s-a *realizat* prin interacțiunea reciprocă a *elementelor constructive și a relațiilor lor intrinsece*. Acest proces constă din purificarea reciprocă ; elementele constructive purificate instituie raporturi pure, iar acestea la rîndul lor reclamă elemente constructive pure. Arta figurativă de astăzi este urmarea artei figurative a trecutului, iar arta non-figurativă este urmarea artei figurative de azi. Astfel unitatea artei este menținută.

Din *Arta plastică și arta plastică pură*, de Mondrian (1937)

GHEORGHE PETRAȘCU (1872–1949)

„Pentru acest nabab al paletei, culoarea a fost un grai, iar forma, alăută."

K. H. ZAMBACCIAN

„Petrașcu are omogenitatea subtilă și puternică a materiei, suculența tușei cu care surprinde dintr-o dată tonul, forma și anvelopa."

HENRI FOCCILLON

Petrașcu are prea multă dorință de a adînci, de a pipăi, de a poseda, pentru a face impresionism. El vrea să-și impună sie însuși evidența obiectelor sale pictate, nu e niciodată obosit de a stărui asupra energiei cu care prezintă motivele. Iar în această stăruință este o curățire de meșteșugar priceput, o conștiință morală, un simț al datoriei, care constituiesc farmecul său cu totul particular.

LIONELLO VENTURI

Crezul artistic

Caut linii armonioase și culori potrivite cu simțămîntul meu. Lucrez în culori mai mult închise pentru că așa au lucrat toți pictorii mari. Din punct de vedere al valorilor, pornind de la punctul alb ajung la culorile cele mai închise. Rembrandt, Leonardo da Vinci, au fost și ei întunecoși pentru că au căutat valori. Punctul luminos duce misterul picturii, căci mister rămîne toată creația artistului. Dacă am luat ceva de la acești mari pictori ? Iată ceva care nu pot ști, nici ce fel este pictura mea. Aceasta este sarcina dvs, să stabiliți mai tîrziu. Tragismul meu, liniștea care unește totul ? Mi se pare că țin mai mult de literatură decît de esența însăși a artei. Eu nu fac niciodată teorii. Influențele mele nu le cunosc. Eu pictez după cum v-am spus. Că Rembrandt mă zguduie și că Velázquez mă turbură este adevărat. Dar dacă

am ceva de la ei n-o pot ști. Dintre moderni îmi plac foarte mulți între cari și Bonnard.

Fragment dintr-un interviu cu Petru Comarnescu. *Rampa, 21 februarie 1972*

Păstrează-ți entuziasmul la sfîrșit

Din grămăjoarele acelea de culori, stoarse din tub în formă de melci, frumoase și pure, strălucitoare și mate totodată, ca o mătase de bună calitate, în sfîrșit după cum s-a mai spus, „ca niște emailuri", Petrașcu, cu ochiul ațintit la motiv, cîntărea cu luare aminte cam ce nuanțe cuprindea pata sau planul pictural ce îl urmărea febril și dorea să-l picteze. Apoi, „fura" cu pensula — și mai des cu vîrful cuțitului în formă de pară — cîte o fărîmă de ici, de colo, din aceste culori, le amesteca pe paletă și tot cu vîrful cuțitului, această nouă materie policromă, ce-i aparținea întru totul, o așeza pe pînză, acolo unde credea el că trebuie. Așa își „clădea" pictura. „Trebuie să fii vînător" spuneau ochii miopi, dar pricepuți și îndemînateci, aprigi, atenți, uimiți și încîntați de frumusețile pe care le descopereau. Cu repeziciune, și totuși cu multă băgare de seamă, treceau iscoditori și severi de la punctul geometric cel mai luminos bătînd puțin în albastru, dar și în auriu sau trandafiriu cum sînt culorile dimineții, la forma generală a obiectului : la ampla umbră densă a volumului sau la o „trecătoare" fantastică ca „strunga dracului" între două mere roșii... Și încet, încet, într-o dimineață sau două, cu răbdare dar și cu patos, pictura lua ființă, se echilibra : formele se clădeau în spațiu. (Devenind vîrstnic și cu experiență, Petrașcu ajunsese „să știe" să-și conducă major lucrarea, astfel încît să insiste mai multe zile în șir, prin ședințe de 3—4 ceasuri — metodă ce nu i se potrivea de loc temperamental în tinerețe, declarînd, atunci, că „revenind" asupra motivului, pictura ar ieși „falsă", cum „fac ați-

ția alții". Păstrează-ți entuziasmul la sfîrșit !" — îmi spunea mie, atunci cînd începusem ucenicia în ale plasticii). Muchiile mesei — dacă era o natură statică — „veneau încoace sau fugeau încolo" către interiorul tabloului ; obiectele apăreau definitivîndu-se.

Din : *Atelierul* de
Mariana Petrașcu
Arta XV nr. 8, 1968

JACQUES VILLON (1875–1963)

Jacques Villon a fost și rămîne un pictor cubist. Dacă opera sa actuală diferă în multe privințe de ceea ce numim în mod obișnuit cubism, ea demonstrează că orice tradiție artistică, spre a fi cu adevărat tradițională, nu trebuie să fie static imitativă ci progresiv inventivă.

GEORGE H. HAMILTON

Reflecții asupra picturii

Pictura... de ce pictez ? Cum pictez ? Pictez anume pentru că vreau să descopăr în ce constă pictura. Cînd eram tînăr credeam, asemenea omului de pe stradă, că pictura este un soi de reacție care reconstituie spectacolul dinaintea ochilor noștri, conservînd amintirea noastră despre el, sau că ne permite să reconstituim sau să imaginăm o scenă care ilustrează o idee.

Acum ceea ce cred e că pictura ține mai curînd de domeniul filozofiei. Pictăm pentru a ne descoperi, pentru a ne explica natura noastră cea mai profundă. Evident subiectul a fost totdeauna văzut ca un simplu pretext de către privitorul luminat, dar cu toate acestea, chiar și cel mai luminat privitor este atras în pofida voinței sale spre subiect. Tematica prezintă importanță mai degrabă din punct de vedere literal, dacă ne putem exprima astfel, decît din punctul

literar de vedere. Este importantă pentru că permite o abordare indirectă a unei lumi minunate și necunoscute. Pentru că pictorul își face alegerea din ceea ce îl mișcă mai mult și îi stîrnește mai mult reacțiile sale cele mai adînci — exact ca în aberațiile sexuale, cele mai neprevăzute asociații excită declanșarea unei reacții.

Dar această lume minunată căreia noi îi dăm viață, prin intermediul înțelegerii noastre emotive și pe care o pătrundem cu ajutorul intuiției noastre, vom ajunge oare să o cunoaștem vreodată ? Poate vom fi în stare să ridicăm vagile indicii ale intuiției noastre din sfera lor restrînsă în planul precis și limpede al inteligenței. Dar asemenea izbînzi sînt limitate de capacitățile noastre, iar noi nu ne putem ridica deasupra noastră — în aceasta rezidă drama.

Noi sîntem asemenea omului din fața oglinzii care se ridică spre a-și domina propria reflectare, dar imaginea sa se ridică odată cu sine, și el niciodată nu se va înălța deasupra ei dominîndu-se. El nu poate recunoaște aceasta. Bate din picioare, răcnește, își schimonosește înfățișarea în speranța că va declanșa o imagine care să corespundă pretențiilor sale, dar totul este zadarnic. Epuizat, el se prăbușește ; se aruncă asupra artei care l-a amăgit. Chiar și cei mai buni sînt victimele unei prea mari ambiții. Prea mari ? De ce ? Pentru că îi sîntem prizonieri. Valoarea noilor resurse trebuie judecată după conținutul ascuns. Cantitatea necunoscută care ne face să tremurăm în fața unei opere mari nu se cîntărește cu balanța pămîntenilor. Este infimă, și uriașă, și rară.

Cîte faruri luminează un secol ?

Omul, ni se spune, este un înger prăbușit, care are ținere de minte, dar memoria sa poate să-i servească sau poate să-l înșele. Trebuie să acceptăm amintirile pe care le avem și să nu ne bizuim prea mult pe mijloacele artificiale care duhnesc a moarte.

Și la capătul tuturor acestor lucruri ? Nu știu — dar întrucît trebuie să muncim, să muncim dară. Să desțelenim ogorul ca să descoperim comoara, și dacă nu dăm de nici o comoară, să nu ne facem griji ; glia o să ne blagoslovească cu o recoltă bogată de cartofi.

Și apoi trecem torța mai departe.

Din *Reflecții asupra picturii*, de
Jacques Villon (1950)

FRANCISC ȘIRATO (1877–1953)

Șirato căuta esența și nu învelișul aparențelor trucate, artistul păstra o măsură, un echilibru de mijloace, temperamentul său se menținea într-un climat de spiritualitate. El își stăpînea simțurile, de aceea nu apare ca un impulsiv, senzațiile sale nu se revarsă de-avalma, ele trec filtrate prin prisma lucidă a inteligenței sale. In arta sa... forma și culoarea se îmbină într-o baie de lumină, lumină pe care artistul o captează fără ca acesta să topească forma...

Față de Luchian ce irumpe generos și genial, arta lui Șirato apare ca un surîs care rezumă o gîndire și un sentiment subtil.

K. H. ZAMBACCIAN

Probleme ale impresionismului românesc

Naturalismul coloristic al operei lui Grigorescu și Andreescu, mai ales, liberase pictura românească — multă, puțină, cîtă exista — de convenționalismul picturii făcută în atelier. Învățămintele extrase din opera lor au călăuzit îndrumările artiștilor plecați în străinătate. Dacă curentul acesta și cel următor, al realismului, e reprezentat prin cîteva personalități răzlețe, în schimb impresionismul — cu toată amploarea numărului de pictori — e lipsit de strălucire. Exceptînd pe d-nii *Dărăscu, Steriadi, Mützner, Bunescu,* pe opera cărora ne vom plasa intențiile acestui articol, restul celor 101 artiști strălucesc într-o pictură de termen mediocru,

prin lipsa lor de temperament și ignoranța cunoștințelor tehnice [...]
În lucrările cele mai reușite ale impresioniștilor noștri făcute în țară, culoarea și lumina își pierd vibrația lor, iar înfățișările din natură prind o colorației mată, parcă văzută printr-un văl, și se exprimă printr-o materialitate aproape diafană, de pildă : lucrările orchestrate pe o armonioasă gamă ale d-lui *Steriadi* expuse în 1921, și ale d-lui *Bunescu* expuse în 1919. Paleta d-lui *Dărăscu*, cînd ne înfățișează vederi din țară, din luminoasă cum e în lucrările făcute în străinătate, devine pe dată potolită. Or, impresionistul rămas închis în limitele concepției lui și fără să fie o potență coloristică, se află în ipostaza legumei din cutia de conserve față de leguma rămasă pe tulpină.
Această constatare implică o explicare. Să o încercăm : țara noastră nu oferă condițiile naturale de lumină și atmosferă propice acestui gen de artă. Atmosfera licăritoare cu sclipiri solare a ținuturilor franceze, l'Ile de France, noi nu o avem. Situația geografică determină aceste condițiuni de atmosferă și lumină în sens optic, propice speculațiunilor coloristice.
Căci lumina și atmosfera cu jocul lor capricios în jurul făpturilor și obiectelor din natură, constituie singurul motiv al artei impresioniste. Este semnificativ că afară de Franța numai înălțimile munților Alpi, *Segantini*, grație atmosferei reci, de o transparență de cristal, a izbutit a fixa reflexul luminii solare așternute peste imaginile unei transfigurate realități.
În România, culoarea obiectelor nu este alterată de o atmosferă deasă ca un văl, ce pune surdină culorilor naturii, ca în țările nordice, de aceea este explicabil de ce impresionismul propriu-zis nu a găsit mai mulți aderenți, negăsind teren favorabil.
Obiectele din natură, din țara noastră, se proiectează cu o neteziciune de volum, formă și culoare plină de expresivitate. Impresionismul însă le dizolvă pe acestea conform teoriei culo-

rilor complementare. Din această cauză reprezentările din tablou devin impersonale, ni se înstrăinează prin aspectul lor incomplet.
Însă, tocmai de acest aspect al realității, pe care îl avem integrat cu plenitudinea înfățișării lui caracteristice și individuale în sensibilitatea noastră, noi nu ne putem lipsi. Impresionismul ne dă numai o fațetă colorată a aspectului sub care ne apar făpturile lumii.
Despersonalizării preconizate de concepția impresionistă, i se opune *individul* din noi. Artistul simte că individualitatea, înlăuntrul sau în afara eului său, e o realitate fără de care arta lui e zadarnică. Fie acest sentiment, fie condițiunile naturale, cum sînt cele invocate mai sus, fie tradițiile artistice locale, fapt este că, afară din Franța, acest curent nu a dat naștere la opere definitive, care să egalizeze în importanță artistică lucrările inițiatorilor.
Azi impresionismul e pretutindeni părăsit. Rămîn de pe urma lui, ca moștenire, învățăminte tehnice, de o valoare neprețuită.

Cézanne și absolutul formal

În opoziție cu clasicismul ce afecționează echilibrul armonic al maselor egale, Cézanne e animat de un sentiment oscilator, care echilibrează masele inegale ce taie diagonal spațiul. Dacă metoda analitică a impresionismului era bazată pe sensibilitatea ochiului, Cézanne o bazează pe a lui pe ochi și intelect, ambele supuse voinței. Analiza impresionistă meticuloasă și unilateral aplicată numai elementelor colorate din natură, Cézanne o înlocuiește prin una ce cuprinde totalitatea înfățișării fenomenelor naturii. *„Lire la nature c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées, se succédant selon une loi d'harmonie"*. Rezultă de aci logic cerința unei submisiuni din partea artistului înfățișărilor obiectelor din natură, stabilirea proporțiilor urmărind prin exaltarea senzațiilor colorate elevarea formei spre o con-

cepție decorativă. Toate aceste mijloace exploa-

tate în ședințe meditative — explică E. Bernard — îl vor conduce la învingerea opacității materiale a modelului.
Odată învinsă opacitatea modelului, încetează și absolutismul individualității obiectului afirmat prin descrierea „semnelor particulare și caracteristice", iar tendința de diferențiere a artei realiste a fost curmată.
Nu particularitatea sau caracteristicul accidental al obiectului și deci nici calitatea lui unică sau senzațională îl interesează pe artist acum, ci eternul, tipicul, comunul speciei. Din arsenalul naturii se ridică la suprafață de către artist toate elementele universale, comune, imanente, ca să le unifice prin reducerea la esența lor formală.
Realizarea integrală implică o specială atenție pentru forma a cărei esență Cézanne o formulează „sphère, cône et cylindre". Se repartizează prin această formulă un rol special dat culorii care, prin gradațiunea nuanțelor, este chemată să contribuie la formarea elementului cubic. Această formulă Cézanne nu a înțeles-o și nici nu a aplicat-o ca pe o formulă geometrică, după cum au înțeles să o aplice cubiștii, dimpotrivă, ea trebuind să servească ca indicator, atrăgînd atențiunea artistului asupra faptului că nu se poate ignora existența cubică a obiectelor din natură. Cubiștii abstractizînd această formulă de atelier au sfîrșit prin a transforma fenomenele naturii, în opera lor, într-o problemă de stereometrie (Picasso, Fernand Léger, Braque etc.). Astfel că era natural ca arta lor să piardă orice putere comunicativă din moment ce fenomenele naturii cunoscute de noi nu le mai puteai regăsi în jocul de forme geometrice „inventat" de către cubiști. Învățămintele lui Cézanne, dintre toți artiștii, Matisse este acela care le-a pătruns și realizat cu deosebire. Din opera urmașilor lui Cézanne rezultă totuși o tensiune între creația artistică și natură, căci extractul formal se rezumă, prea de multe ori, la o siluetare numai a obiectului

înfățișat (Matisse) contrariu principiului care însumă și integritatea suprafeței, duce la ruperea ei (Othon Friesz) anihilînd astfel unitatea ei organică : sau cristalizînd-o, răpește prin această abstractizare extremă suflul vieții. Și aceasta din cauză că unitatea obținută prin sinteza elementelor comune din natură, nu e rezultatul intimității artistului cu realitatea concretă, ci numai inspirată de ea și modificată în atelier în urmă. De acest risc și-a dat seama și Cézanne, dar îl previne, și aceasta este importanța deosebită a operei lui, zămislind opera de artă prin studiul persistent în fața naturii. Cu cît viziunea lui artistică plutea în haos din cauza tensiunii dintre voința sa și natură, cu atît se îndărătnicește în realizarea idealului său himeric.
Numai fiindcă apercepția formală este o funcțiune a organismului senzorial, imaginea naturii, în opera de artă, are vitalitate : o cunoaștere rațională a unui obiect nu implică și o viziune plastică.
În strădania de a constitui un tablou pe *de-antregul realizat*, în care toate elementele constitutive să se unifice într-o aderență completă, Cézanne duce o continuă luptă care a cunoscut numai rare izbînzi. Și dacă realizările lui nu sînt definitive, importanța operei sale nu scade prin aceasta căci, de la clasici încoace, el a fost singurul care a încercat și năzuit acest lucru : de a crea din tablou o individualitate independent de natură, totuși nu în afară de ea.

KASIMIR MALEVICI (1878–1935)

Și-a denumit noua sa artă „Suprematism — supremația sensibilității sau a percepției pure". A așezat pătrate negre pe un fond alb, a făcut un pas mai departe și a pus cercuri negre pe alb. A atins o culme a curățeniei și a purității pictînd un pătrat alb pe un fond alb, denumindu-și adecvat compoziția Alb pe Alb.

SARAH NEWMEYER

Suprermatismul

Pătratul negru pe un cîmp alb a fost prima formă de expresie a percepției non-obiective : pătratul = percepția, cîmpul alb = „nimicul" din afara acestei percepții.

Totuși oamenii au văzut în această reprezentare non-obiectivă sfîrșitul artei, nerecunoscînd realitatea, și anume, dezvoltarea perceperii formei.

Pătratul suprematiștilor și formele care au fost create din acest pătrat trebuie comparate cu liniile primitive făcute de primul om, care în combinațiile lor nu au reprezentat un ornament, ci mai degrabă perceperea ritmului.

Nu o lume nouă a percepțiilor prinde viață odată cu suprematismul, ci mai curînd o delimitare directă și total nouă a domeniului percepției.

Pătratul schimbă și creează noi forme ale căror elemente, potrivit proporției de percepții cauzative, sînt categorisite într-un fel sau într-altul.

Cînd ne uităm la un pilastru antic a cărui construcție, în termenii motivărilor arhitecturale, nu mai are nici un sens pentru noi, recunoaștem în el forma unei percepții pure ! Nu mai vedem în pilastru un scop arhitectural, ci mai curînd, o operă de artă ca atare.

Din *Lumea non-obiectivă*, de
Malevici (1927)

PAUL KLEE (1879–1940)

Klee și-a dat seama, poate mai clar decît oricare artist de la Goethe încoace, că orice efort este zadarnic dacă este silit : că procesul formativ esențial are loc sub nivelul conștiinței. În această privință el este de acord cu suprarealiștii, dar el nu ar accepta niciodată opinia lor potrivit căreia o operă de artă ar putea fi

proiectată automat din inconștient : procesul de gestație este complex, implicînd observația, meditația, și în sfîrșit o stăpînire tehnică a elementelor picturale.

HERBERT READ

Artistul trebuie să purceadă de la tip la prototip

Și nu-i așa că dacă recurgem la gestul relativ inofensiv de a ne arunca privirile într-un microscop, vom vedea imagini pe care cu toții le-am numi fantastice și exagerate dacă le-am întîlni din întîmplare într-un tablou, fără să ne dăm seama că este o glumă ? Dl X, dînd peste reproducerea unei microfotografii într-o revistă ieftină, ar exclama indignat : I-ar putea trece cuiva prin minte că acestea sînt forme naturale ? Ei, dar omul nu știe nici măcar să deseneze !

Și-apoi trebuie artistul să se ocupe de microscopie ? de istorie ? de paleontologie ? Numai în scopuri comparatiste, numai pentru a dobîndi o perspectivă mai largă, nu în scopul de a fi gata să-și demonstreze fidelitatea sa față de natură !

Principalul lucru este libertatea, o libertate care nu reface în mod necesar cursul evoluției, nici nu proiectează formele pe care natura le va etala într-o zi, sau pe care noi s-ar putea să le descoperim într-o zi pe alte planete ; mai degrabă o libertate care insistă asupra dreptului ei de a fi tot atît de inventivă cît este natura în grandoarea ei. Artistul trebuie să purceadă de la tip la prototip !

Artistul care ajunge curînd la un punct mort pe rută este un individ cu pretenții, dar cu nimic altceva. Artiștii din zilele noastre cu vocații reale sînt aceia care călătoresc pînă în imediata vecinătate a grotei tainice în care se află ascunsă legea primordială ; unde organul central a tot ce este mișcare temporală și spațială — fie că îl denumim creierul sau inima creației — determină toate evenimentele. Care artist nu și-ar dori să sălășluiască acolo — în

sînul naturii, la sursa primă a creației, unde este păstrată cheia tuturor lucrurilor ? Dar nu tuturor le e dat s-o ajungă. Fiecare trebuie să se îndrepte încotro îl călăuzește instinctul. Astfel, impresioniștii, care astăzi se află la polul opus nouă, au avut perfectă dreptate la vremea lor să se oprească doar la suprafața fenomenelor cotidiene. Dar propriul nostru instinct ne gonește în adîncuri către sursa primară. Orice iese la suprafață în urma acestei activități, numiți-l cum veți crede de cuviință, vis, idee, fantezie, trebuie luat pe deplin în serios dacă se combină cu elemente picturale proprii și capătă formă. Atunci curiozitățile devin realități, realități ale artei, care adaugă ceva înplus vieții, decît în mod obișnuit se pare că posedă. Căci atunci nu mai avem lucruri văzute și reproduse cu o risipă mai mare sau mai mică de temperament, ci avem experiențe vizionare devenite vizibile.

„Cu elemente picturale proprii" am zis. Căci aceasta ne spune că rezultatul este un tablou sau altceva, și ce fel de tablou urmează să fie. Epoca noastră a trecut prin multe confuzii și vicisitudini, sau așa ni se pare nouă, căci s-ar putea să ne aflăm atît de aproape de ea încît judecata noastră să fie eronată. Dar o tendință generală pare să cîștige treptat teren printre artiști, chiar și printre cei mai tineri din ei : cultivarea pură a acestor elemente picturale și aplicarea lor pură. Mitul despre infantilismul desenului meu trebuie să fi pornit cu acele structuri lineare în care am încercat să combin ideea unui obiect — un om să zicem — cu reprezentarea pură a elementelor lineare. Dacă aș dori să redau un om chiar așa cum este, aș avea nevoie de un asemenea complex uluitor de linii încît reprezentarea pură a elementelor ar fi imposibilă ; în schimb, ele ar fi împăienjenite într-o asemenea măsură, încît nu ar mai fi identificabile. În afară de aceasta, eu

nu doresc cîtuși de puțin să reprezint un om așa cum este, ci numai cum ar putea fi.

Numai prin astfel de procedee pot reuși să combin filozofia cu practica pură a artei mele.

Aceste principii sînt valabile, rămîn valabile pentru întreaga procedură. Încețoșarea trebuie pretutindeni evitată, și atunci cînd utilizăm culorile. Acest efort de a evita încețoșarea se află îndărătul a ceea ce oamenii ridiculizează ca fiind „falsa" colorație din arta modernă.

După cum tocmai am sugerat în observația mea asupra „infantilismului", eu mă ocup de asemenea separat de diferitele elemente ale picturii. Adică, eu sînt de asemenea desenator. Am experimentat desenul pur ; am experimentat pictura în clarobscur pur ; și am încercat tot soiul de experimente asupra culorii, așa cum acestea s-au născut din meditațiile mele privind discul culorilor. Astfel am elaborat diferitele tipuri de pictură în clarobscur color, pictură în culori complementare, pictură parțial colorată și pictură total colorată. Și în fiecare caz am combinat aceste experimente cu dimensiunile cele mai subconștiente ale picturii.

Apoi am încercat toate sintezele posibile ale celor două tipuri, combinînd și recombinînd, dar întotdeauna căutînd să mă agăț de elementele pure cît mai mult posibil. Uneori visez la o lucrare de întindere vastă care ar îmbrățișa întregul domeniu al elementelor, obiectivelor, conținuturilor și stilurilor. Neîndoios că aceasta va rămîne un vis, dar este bine din cînd în cînd să ne imaginăm această posibilitate care în prezent rămîne vagă.

Creația nu se poate realiza cu o grabă nejustificată. Un lucru trebuie să crească, trebuie să se maturizeze, și dacă va sosi vreodată vremea pentru acea vastă, atotcuprinzătoare operă, cu atît mai bine. Noi trebuie să continuăm să căutăm. Am găsit părți din ea, dar nu încă întregul. Nici nu avem încă puterea pentru ea deocamdată, întrucît nu există un public care

să ne sprijine. Dar noi căutăm un public ; am făcut un început la Bauhaus. Am început cu o comunitate căreia îi dăm tot ce avem de dat. Mai mult decît atîta nu putem face.

Dintr-o cuvîntare a lui Paul Klee (1924)

HANS HOFMANN (1880–)

Exceptînd interesul său constant pentru posibilităţile creatoare ale culorii, opera lui Hofmann prezintă o mare varietate. Hofmann refuză să se limiteze la un singur stil uşor de recunoscut, ci îmbrăţişează larg şi simultan mai multe direcţii de gîndire care uneori sînt paralele, citeodată se intersectează şi alteori sînt dominate de un singur concept. Datorită vitalităţii şi exuberanţei sale, capacitatea sa creatoare este nelimitată şi veşnic receptivă faţă de noii stimuli.

KIM LEVIN

Condamn dogmatismul şi categorisirea

Orice încercare figurativă în artele vizuale trebuie înfierată cu fermitate cînd este făcută fără a se acorda atenţie principiului estetic fundamental al Abstractizării, pentru că o asemenea neglijenţă criminală duce întotdeauna cu necesitate la un formalism academic, imitativ şi neinspirat. Creaţia artistică are de a face cu legile fizice ale naturii, cu legile estetice ale suprafeţei tabloului, şi cu legile mediului de expresie operant — toate fără excepţie divergente, dar cîtuşi de puţin incompatibile sau inadaptabile unele în raport cu celelalte atunci cînd sînt mînuite de o minte creatoare. În acest mod, un detaliu anatomic din natură este transformat într-un mijloc pictural — un punct, o linie, un plan, o culoare etc. — care prin acesta devine funcţional, în concordanţă cu legile suprafeţei picturale, pentru semnificaţia unei compoziţii profund şi adînc re-

simţite. Aceasta este deci ceea ce opune creaţia imitaţiei diletante.

Figuraţia creatoare în artele vizuale, în sensul tematic, nu este în nici un caz condamnabilă, atunci cînd se realizează prin substanţa estetico-calitativă, a fiecărei opere (care este) concepută, în vederea unor atari finalităţi.

Ca artist condamn dogmatismul şi categorisirea datorită duhorii de stîrv care însoţeşte un atare stil.

Dintr-o declaraţie a lui
Hans Hofmann (1961)

FRANZ MARC (1800–1916)

Este mai uman decît mine ; afectele sale sînt mai calde, mai pronunţate. Reacţionează faţă de animale în termeni umani, ridicîndu-le la propriul său nivel. Spre deosebire de mine, el nu are nevoie să se dizolve în univers pentru ca să simtă că se află pe acelaşi plan cu animalele, plantele şi pietrele. La Marc contactul cu glia e anterior identificării cu cosmosul... Există un element faustic, neizbăvit într-însul. Interogaţia nu-l părăsea niciodată. Este adevărat ? Cuvintele „falsă doctrină" îi şedeau veşnic pe buze.

PAUL KLEE

Arta este metafizică

1912

Arta este metafizică... ea se eliberează de scopul şi dorinţele omului. Noi nu mai pictăm pădurea sau calul aşa cum ne convine sau cum ni se arată, ci aşa cum sînt în realitate, aşa cum pădurea ori calul se simt ei înşişi — fiinţa lor absolută — care trăieşte înapoia aparenţelor pe care le vedem noi. Vom reuşi numai în măsura în care vom izbuti să înfrîngem „logica" tradiţională milenară prin creativitatea artistică. Există forme de artă care sînt abstracte, care niciodată nu pot fi demonstrate de cunoaşterea

 umană. Aceste forme au existat dintotdeauna,

dar sînt mereu mascate de dorința și de cunoașterea umană. Credința în arta în sine a lipsit, dar o vom construi : ființează de „cealaltă parte".

Note

Martie, 1912

Există oare o idee mai misterioasă pentru un artist decît conceperea modului în care natura se va fi oglindind în ochiul animalului ? Cum vede un cal lumea, sau un vultur, sau o căprioară, sau un cîine ? Cît de săracă și cît de searbădă este convenția noastră de a așeza animalele într-un peisaj care aparține ochilor noștri, în loc să pătrundem în sufletul animalului spre a-i imagina percepția !

Din *Note și aforisme* de
Franz Marc

NICOLAE TONITZA (1880–1940)

Arta lui Tonitza este îmbietoare prin temele ei pline de umanitate și candoare, printr-o căldură armonică și printr-o lumină ce mîngîie întreaga suprafață a pînzelor sale... E o artă care nu potolește nici nu răscolește. E o artă care farmecă, precum un primitiv italian ne încîntă prin ingeniozitatea și limpezimea coloritului.

Prin arta lui, Tonitza străbate o largă umanitate și mai ales un cald interes pentru suferințele celor asupriți. Melancolia și resemnarea ce se desprind din figurile zugrăvite de el rămîn ca o dojană, ca un protest împotriva orînduirii unei lumi în care oameni ca el nu au găsit tihnă.

K. H. ZAMBACCIAN

Aforisme

Între a „modifica" un ideal și a renunța la el, nu e mare depărtare. Mai întîi, idealul artistului e să fie sincer cu el însuși. Fără această neclintită sinceritate, arta cade în manufactură.

Opera de artă, fiind un document plastic, reflectă și gradul de civilizație al epocii în care el a fost conceput.

În artă, ideal și materie fac una. Nu se pot separa.

Pentru fiecare vibrație sufletească nouă, va trebui adusă o nouă schimbare a materiei. Vibrațiile sufletești fiind infinite, infinite vor fi și aceste modificări. De aici lupta, descurajantă pînă la nebunie, între sculptor și blocul de granit, între pictor și cele trei culori fundamentale, între poet și vocabularul țării sale, adeseori uzat, pînă la platitudine. Cei slabi nu zîmbesc în această luptă. Materia îi subjugă, și ea triumfă asupra lor. Astfel se naște „artizanul", care este contrarul artistului. De dragul de a părea un (stăpîn) dibaci al materiei, artizanul renunță, anticipat, la lupta furioasă de care vă vorbeam. Fiindcă lupta aceasta cere timp îndelungat și rareori se termină înainte de sfîrșitul vieții. Iată de ce, sub aparențele abilității, artizanului îi lipsește personalitatea creatoare...

Artizanul stăpînește materia, materialmente. Artistul, spiritualmente.

„Morala publică" și nudul

În artă, ca și în natură, tot ceea ce întruchipează o armonie, în fața căreia și simțurile și cugetarea noastră rămîne într-o clipă senină de odihnă estetică, nu poate fi imoral.

Este deci nudul — nudul viu, zugrăvit sau cioplit în marmoră — un element imoral ? Desigur nu — cum nici adevărul gol nu poate fi imoral...

Ne vin în minte acele splendide gimnazii din Grecia lui Fidias și a lui Praxitel, unde — sub baia diamantată a luminii — se înfățișau în mișcări de o senină și curată plasticitate zveltele trupuri dezvelite ale feciorilor și fecioarelor vechii Elade.

Deprins de mic copil cu albul viului gol, grecul — devenit matur — nu-şi mai acoperea ochii, cuprins de o falsă revoltă la vederea şolduri-lor marmoree ale aproapelui său şi nu găsea de loc franca nuditate dăunătoare bunei lui morale, aşa cum nici burghezul de azi, cu decadenţa lui scrobită, nu mai găseşte vătămător pentru morala publică — ca orientalii — obrazul descoperit al femeii.

Noi suferim însă de adînci cangrene sufleteşti, moşteniri fatale şi rîncede ale stăpînirii bizantine. Ipocrizia este una din aceste triste moşteniri...

Iată pentru ce, în ţara unde avem — anual — cea mai întinsă producţie de artă, vedem aşa de rar apărînd nudurile prin expoziţiile care se succed cu repeziciunea rulourilor cinematografice.

Tehnica este un mijloc, nicidecum un scop

Eclectismul este, îndeobşte, tărîmul de refugiu al tuturor celor lipsiţi de temperament şi imaginaţie proprie.

Uneori, foarte rareori, eclecticii sînt artişti desăvîrşiţi, care, deşi capabili să exteriorizeze emoţia lor estetică cu mijloace personale, recurg totuşi la eclectism, mînaţi mai mult de un impuls intelectual decît de unul afectiv.

Dacă cei dintîi cîştigă prin eclectism (fiindcă, în definitiv, n-au nimic de pierdut), cei de pe urmă îşi ratează cariera omorîndu-şi personalitatea în confecţionarea de opere foarte onorabile, ticluite după anumite „principii" şi anumite „reţete", unanim recunoscute drept invulnerabile.

În genere, eclecticul nu este un emotiv — şi zadarnic vom căuta la baza operei lui o vibraţie sufletească.

Iar cînd se întîmplă să fie un intelectual, elementele intelectuale introduse în opera lui, fiindcă nu sînt încălzite şi purificate de undele

emotive, apar goale, rigide, stridente, fără sens. Eclecticul este însă oricînd, un om de voinţă.

Ca atare, toate sforţările lui se îndreaptă către un singur ideal : acela al realizărilor tehnice, pe care nu-l poate atinge, totuşi, niciodată.

Căci „tehnica" — adică procedeul material — este, în artă, un mijloc, dar nicidecum un scop.

Ceea ce stabileşte valoarea unei opere de artă este complexul personalităţii artistului şi emoţia estetică a acestuia, exteriorizate.

Adică stilul.

Tehnica, în sine, nu-l dispensează decît atîta cît serveşte de instrument acestui stil.

Iată pentru ce eclecticii, harnici contopitori de procedee diferite, smulse din pîntecele atîtor stiluri diferite, nu parvin niciodată să aibă un stil propriu.

Arta lor nefiind, prin urmare, revelaţia emotivă a unei personalităţi, nu poate avea pentru noi valoarea şi importanţa ce i se atribuie, îndeobşte, de către acei ce văd în manifestările artistice numai etalarea unei dexterităţi profesionale.

Colorist nu înseamnă policromist

Culoarea e în funcţie de ceea ce vrei să exprimi.

Ea trebuie să oglindească, limpede, sentimentul de bază pe care se clădeşte întreg tabolul.

Purpuriul aprins, de la brîul flăcăului care joacă vesel în horă, va geme surd cînd vom reprezenta acelaşi flăcău pe năsălia morţii.

Colorist nu înseamnă policromist.

Din cele trei culori fundamentale : roşul, galbenul şi albastrul, se poate iscodi o gamă infinită de nuanţe.

Izvoarele coloristice stau, de la naştere, în pictor.

 Natura prilejuieşte, numai, revărsarea lor.

Sînt „maeștri" gravi, care ceartă nătîng pe unii pictori tineri : „Nu știți să desenați ? !" A ști să desenezi — e meserie.
A ști să exprimi, prin linie, o undă emotivă — e artă.

Toate talentele geniale s-au străduit să afle secretele de profesiune ale înaintașilor lor

Cînd ne închinăm în fața operei lui Rembrandt, trebuie să pronunțăm cu respect numele fraților Van Eyck și al generațiilor de pictori care au precedat pe Rembrandt și care s-au străduit să îmbunătățească meșteșugul culorilor, lăsînd marelui olandez numai sarcina de a contempla liniștit natura și de a așterne pe pînză — fără truda migăloaselor cercetări tehnice — tot ce sufletul lui adînc simțea în atingere cu tainica frumusețe a naturii.
Toate talentele geniale s-au străduit să afle secretele de profesiune ale înaintașilor lor. Biografiile lui Velázquez, Rubens, Dűrer, Delacroix, Puvis de Chavannes, Carpeaux și alții — ne-o dovedesc.
Unde au mers aceste mari spirite ca să afle secretele meșteșugului de a picta sau ciopli marmora ? La școală ! La școlile renumite din Neapoli, din Florența, din Roma, din Veneția, din Amsterdam sau Nürnberg.
Acolo unde o minoritate de artiști... mai avea încă un cult pentru artă și o dragoste neinteresată pentru natură.
Pe vremea aceea școlile nu erau — cum sînt astăzi — cu profesori și paraprofesori, cu secretar și custozi... Ci școala era — în acele timpuri — un fel de anticameră a marii arene a artelor, în care cel ce intra trebuia să se pună la curent cu toate procedeele tehnice inventate, transmise și perfecționate de generațiile trecute. Școala era cazarma în care tînărul venea să-și disciplineze mîna, ochiul și spiritul.
Școala era — în acele vremuri — un templu al răbdării, în care intrai să-ți jertfești, în migăloasă trudă, cei mai frumoși ani ai tinereții, dar de unde ieșeai cu o adîncă cunoștință a tot ce s-a produs înaintea ta și cu conștiința limpede asupra celor ce-ți mai rămîne de făcut.
Acolo se întîlneau bătrînele tradiții cu aspirațiile către orizonturi noi.
Acolo, cel ce intra se chema „ucenic", iar celui ce învăța pe ucenic „meșter" i se spunea.

Din volumul *Scrieri despre artă*

CAMIL RESSU (1880–1962)

Ressu e omul concretului, al adevărului vieții... El sesizează forma pe care o exprimă tăios, dezbărată de detalii și accente inutile. Linia sa incisivă înscrie esențialul. Artistul e mai sensibil la melodia liniilor, la ritm, decît la nuanțe. În arta lui Ressu, culoarea în sine nu constituie un țel final, ci un atribut care întărește forma și o modelează. Artistul preferă acorduri majore și nu tinde la subtilități polifonice. Viziunea lui Ressu e strînsă și nu se destramă în jocul vibrațiilor policrome, lumina sa nu dilueză, nu topește forme, ci clarifică planurile. Artistul are un simț desăvîrșit al concretului, al realului lapidar, la care ajunge prin desenul său precis și sinuos care conturează forma și tinde la monumental.

K. H. ZAMBACCIAN

Cortina buclucașă

Un prieten, poet și ministru la Culte și Arte în 1921, admirator al picturii mele, a crezut cu cale să-mi încredințeze realizarea unei cortine pentru Teatrul Național, care s-o înlocuiască pe cea în funcțiune, înnegrită și roasă de vreme.
După aprobarea schiței și a subiectului, *Nunta lui Făt Frumos*, m-am apucat de lucru.
Dimensiunile cortinei (11 × 7 m) fiind prea mari ca să încapă în atelierul teatrului, alt loc mai potrivit nu s-a găsit decît incinta sălii de spectacol.

Acolo, jos, pe parchet, mi-am întins pînza lucrînd de-a bușilea, urcînd și coborînd scările pînă în loja de sus, de unde o cuprindeam cu privirea și îmi puteam controla lucrul.

O terminasem, și în seara începutului stagiunii, directorul teatrului, poet și el și autor de teatru, abea apucase s-o inaugureze cu solemnitatea cuvenită ; peste noapte, ghinion, ministrul, și o dată cu el directorul, căzu de la putere.

A doua zi a și început în gazete o polemică aprigă, contra și pentru cortină, cum nu s-a mai pomenit alta mai înverșunată în țara noastră, în jurul unei lucrări de artă.

Nici *Le déjeuner sur l'herbe* a lui Manet, nici Balzac al lui Rodin n-au stîrnit o critică mai pătimașă.

Discuția „jos cortina", „sus cortina", a durat aproape patru luni de zile. Ajunsese o obsesie. Cînd mă sculam dimineața, deschideam cu groază gazetele. Nu se mai isprăvea odată cu problema.

Cel dintîi care a lovit în cortină a fost un doctor, noul ministru al Artelor din noul guvern.

Au luat parte la discuție persoane cu profesiuni diverse din opoziție și de la putere : avocați iluștri și medici, profesori, oameni care posedau păreri, care aveau pasămite competența să vegheze la destinele țării și ale artei.

Rătăciți printre ei, puțini intelectuali și artiști cu pricepere și autoritate în ale meseriei, au riscat un cuvînt de bun simț.

Gîlceava s-a terminat cu un banchet la restaurantul Boulevard, la care au luat parte nenumărați și scumpi prieteni, pictori și scriitori cunoscuți, gazetari și critici, pe care i-am îndrăgit și m-au prețuit de la începutul carierii mele.

Cortina a continuat să fie scoasă și apoi pusă la fiecare schimbare de regim. Unul dintre miniștri mi-a propus să dau de formă o scrisoare

în gazetă că am corectat cortina, ca s-o poată menține în funcțiune.

Cum n-am dat nici o scrisoare, cortina a fost zvîrlită definitiv în întunericul magaziei de recuzită a teatrului, unde a ars o dată cu Teatrul Național, în urma bombardamentului înverșunat al nemților, din august 1944.

Armonia culorilor

Obiectele și ființele din natură le percepem în nenumărate culori și diferite nuanțe, care se trag din trei esențiale : galben, roșu și albastru. Amestecul și îmbinarea lor felurită ne dau infinitatea tonurilor ce colorează întreg universul.

Amestecînd pe paletă cele trei culori de bază pictorul obține : din galben și roșu — portocaliul, din galben și albastru, — verdele, din roșu și albastru, — violetul.

Pe cele dintîi (galben, roșu, albastru), zise și fundamentale, le numim culori primare, iar pe celelalte, provenite din amestecuri, le numim binare.

O culoare primară alături de una binară își intensifică puterea colorantă, dîndu-ne impresia armonioasă ; pe acestea le numim culori complementare. Astfel, roșul este complementar verdelui, albastrul — portocaliului iar galbenul — violetului.

Goethe a avut cel dintîi ideea de a așeza în cerc cele șase culori, primare și binare, trasînd între ele o stea compusă din două triunghiuri răsturnate, astfel încît culorile față în față să indice pe cele complementare între ele.

În natură deosebim două grupe de tonuri : tonuri calde, care începînd de la galben închis merg spre roșu pînă la brun și tonuri reci care pleacă de la alb și galben deschis, trec prin verde, albastru și ajung la negru.

Orice obiect luminat posedă, prin fenomenul de umbră și lumină, ca și prin tonalitatea

locală, aspecte reci și calde. Cînd umbra este caldă, lumina este rece, iar oriunde se află o culoare rece, alături descoperim în contrast tonuri calde.

Legătura dintre culoarea rece și caldă artistul o face printr-un ton intermediar neutru-gri, care prin variațiile lui unește și armonizează culorile, principiu folosit instinctiv în arta noastră populară, unde culorile scoarței sînt mărginite de un chenar negru.

Simțul coloristic rămîne însușirea artistică firească a poporului nostru.

În tablourile lui Velázquez vedem armonizarea culorilor printr-un ton cenușiu aurit, răspîndit pe toată întinderea pînzei.

La unii artiști armonia este supusă unei tonalități dominante, în așa fel că fiecare culoare are o înrudire apropiată cu cea vecină, închegînd o unitate de culoare, ce se întinde unduind în toate părțile tabloului. Acest efect vibrant îl observăm în tablourile maeștrilor vechi, prin a căror gamă gri-măslinie se împrăștie o unitate armonică pe toată suprafața pînzei.

Unificarea culorilor o vedem desăvîrșită la olandezi : la Rembrandt, Van Dyck, la francezi : Rousseau, Delacroix, Corot și la alți mulți pictori. La spanioli se vădește același principiu de unificare, pe care unii îl duc la extremă limită : de la alb la negru. Exemplul lui Ribera este concludent.

Aceștia sînt pictorii care întrebuințează culorile surde. Alții însă se folosesc de culorile forte. Cei dintîi, cum am văzut, leagă tonurile între ele, cei din urmă le accentuează fără a le lega.

La impresioniști : Monet, Renoir, Sisley, culorile fundamentale : albastru, roșu și galben, se răspîndesc pîlpîind prin alăturare într-un joc continuu, în orice colț al pînzei : ei lasă ochiului să combine diversitatea culorilor, obținînd astfel armonia. Această metodă, vizibilă în particular la impresioniști, o găsim folosită înaintea lor de Claude Lorrain și Turner.

Sînt pictori care acoperă tabloul cu planuri mari de culoare, obținînd armonia prin apropierea culorilor complementare și prin echilibrul suprafețelor, de pildă Matisse și, înaintea lui, Gauguin.

În pictura românească unificarea culorilor o găsim la Andreescu și Grigorescu.

Luchian, care în majoritatea tablourilor urmează principiul unificării culorilor, în unele tablouri se bazează pe armonia complementarelor.

Culoarea pictorului Petrașcu este caracteristic exaltată prin intermediul tonului său negru-albăstrui, cu care obține armonia.

Nu toți pictorii diferențiați în aceste grupe pot fi însă numiți coloriști. Harul acesta este înnăscut.

MARIUS BUNESCU (1881–1971)

El și-a cucerit în pictura românească o culme luminoasă și proprie, grație unei viziuni și unei sensibilități deosebite.

Bunescu, pictor eminamente modern, nu înțeleg să facă din arta lui un rebus, nici să epateze, sub pretextul noutății ,printr-o fantezie voit dezechilibrată.

El se rezumă să rămînă un emotiv — unul din rarii noștri emotivi, de o emotivitate aproape feminină —, fără să fi pierdut prea mult din nativa senzualitate picturală, care imprimă unui tablou o franchețe nealterabilă în nerv.

Dar mai presus de toate aceste considerații, Bunescu pasionează pentru înclinările lui către pitorescul urban, *către poezia discretă a centrelor orășănești...*

N. TONITZA

N-am avut aptitudini de profesor

Prin atelierul meu au trecut în decursul anilor mulțime de talente tinere, fie pentru un sfat, fie pentru o întărire în convingerile artistice ale începuturilor.

N-am avut aptitudini de profesor, incît sfaturile mele erau totdeauna părerile unui coleg mai în vîrstă, care vrea să ajute zborul plin de speranţe al tinerilor. Unele din aceste talente s-au apropiat mai mult, altele mai puţin de recomandările lui „Moş Bunache", cum începuseră a-mi zice : dar în toate cazurile legătura cu ei, era sinceră, durabilă şi se baza pe o afecţiune de netăgăduit.

Unii dintre tinerii mei colegi şi prieteni s-au stins prea timpuriu din viaţă ; şi aproape în toate cazurile în împrejurări tragice. Sabin Popp, Horaţiu Dimitriu, Petre Iorgulescu-Yor, Vasile Popescu, I. Diaconescu, Nicolae Cristea, Aurel Mărculescu, I. Ţuculescu.

Gînduri

În tubul lor, culorile sînt materie. Aşternute însă de artist pe pînză, — devin spirit.

Este firesc a plăti tribut maestrului lăsîndu-te influenţat de el la începuturile tale. Dar mergi la dezastru dacă influenţa continuă.

Nu te opri la mijlocul drumului, pictore ! Pînă la perfecţie, opera ta mai are încă nevoie de multe reveniri şi întregiri.

Omul are mai multe feţe. Pictorul pictează doar una din ele, care trebuie însă să le cuprindă pe toate celelalte.

Dintr-un artist, posteritatea nu păstrează decît emoţia lui, concretizată într-un sunet ori într-o pată de culoare. Adică ce este dincolo de fiinţa sa materială.

Arta nu este o colecţie de reţete ; dar învăţămintele trecutului ajută realizările viitorului. Odată realizată, opera de artă se desparte de autor cu indiferenţa copilului ce-şi părăseşte la însurătoare părinţii. Tu ai vrea s-o ţii mereu lîngă tine, în timp ce ea îşi clădeşte singură viaţa proprie.

A picta după natură nu înseamnă a fi sclavul, ci stăpînul ei.

Nu pune zurgălăi lucrului tău cel bun ; zgomotul l-ar putea copleşi.

Nudul e piatra de încercare a pictorului şi a sculptorului. El conţine toate problemele ce se cer rezolvate în artă. Suavele madone ale lui Rafael ca şi apostolii din picturile lui au fost desenate şi compuse mai întîi pe nud, şi numai în faza definitivă li s-a adăugat îmbrăcămintea.

Am înţeles compoziţia numai în aer liber şi-am vrut s-o realizez potrivit acestei concepţii. Rătăcit pe atîtea drumuri întortocheate, de-abia la bătrîneţe am ajuns să dau vreo două probe cromatice din văpaia gîndurilor ce mă frămîntau. Şi-ar trebui să am înainte destui ani pentru întregirea unei viziuni de artă ce mi-ar fi fost proprie.

Imitaţiile din alte culturi n-au nici o valoare ; în artă popoarele au limba lor, ca şi-n vorbă.

Din : *Însemnările unui pictor*

FERNAND LÉGER (1881–1955)

Arta lui Léger poate fi apreciată la justa ei valoare numai dacă ne dăm seama că întrebarea „Ce reprezintă ?" este cu totul lipsită de sens în acest context... Léger nu încearcă să copieze natura, pentru că el nu urmăreşte comparaţia cu ceva deja existent. Nu se produce deci nici un fel de deformare în arta sa. Ea este... nemijlocit abordabilă şi inteligibilă cu condiţia să nu se urmărească dincolo de logica picturală evidentă aflarea vreunui sens abscons sau a unor finalităţi reprezentaţionale deplasate.

DOUGLAS COOPER

Spre a nu se pierde contactul cu realitatea

Să fii liber şi *totuşi să nu pierzi contactul cu realitatea,* aceasta este drama acelui personaj epic căruia i se spune cînd inventator, cînd artist sau poet. Zile şi nopţi, scăldat în lumină sau întuneric, aşezat în faţa unui bar de mahala : viziuni mereu altele, de forme şi obiecte îmbăiate într-o lumină artificială. Copacii încetează să mai fie copaci, o umbră secţionează

mîna care se odihnește pe tejghea, un ochi deformat de lumină, siluetele schimbătoare ale trecătorilor. Viața fragmentelor : o unghie roșie de ojă, un ochi, o gură. Efectul elastic produs de culorile complementare care transformă obiectele într-o realitate aparte. El se îmbibă de toate acestea, absoarbe întreagă această instantaneitate vitală care îl străbate în toate direcțiile. El este un burete : senzația de a fi un burete, transparență, perspicacitate, neo-realism.

Arta abstractă este adevăratul purism

Arta abstractă este dominată de aceeași dorință de libertate totală și absolută și de perfecțiune care-i inspiră pe sfinți, pe eroi și pe nebuni. Este un pisc pe care se pot menține doar cîțiva artiști creatori dimpreună cu admiratorii lor. De fapt, primejdia însăși a acestui pisc o constituie atmosfera rarefiată de care este înconjurat. Modelările, contrastele și obiectele dispar. Tot ceea ce rămîne sînt relațiile cele mai pure și mai precise, cîteva culori, cîteva linii, unele spații albe lipsite de adîncime. Respectul pentru planul vertical — subțire, rigid, limitativ. Acesta este adevăratul purism : incoruptibil. Tumultul și viteza vieții moderne, care este dinamică și plină de contraste se izbesc cu furie de această construcție fragilă și ușoară pe măsură ce se înalță rece, din haos.

Din Scrierile lui Fernand Léger

PABLO PICASSO (1881–)

Există oameni care intră în legendă încă din timpul vieții. Picasso face parte dintre aceștia. Geniul său, originalitatea sa uimitoare, desconsiderarea vehementă a convenției, au făcut din el artistul cel mai comentat al vremurilor noastre.

ROLAND PENROSE

Despre pictură

...În mod obișnuit un tablou se constituie din suma adausurilor. În cazul meu este o sumă a distrugerilor. Fac un tablou — apoi îl distrug. În cele din urmă, totuși, nimic nu se pierde : roșul pe care l-am luat dintr-o parte se ivește în alta.

Ar fi foarte interesant să se conserve fotografic, nu etapele, ci metamorfozele unui tablou.

E posibil ca cineva să poată descoperi atunci calea urmată de creier în materializarea unei visări. Dar se întîmplă ceva foarte ciudat — să se observe că un tablou nu se schimbă fundamental, că prima „viziune" rămîne aproape intactă, în ciuda aparențelor. Adesea chibzuiesc asupra unei lumini sau unei umbre cînd le-am pus într-un tablou ; încerc din răsputeri să le dezintegrez prin interpolarea unei culori care va crea un efect diferit. Cînd lucrarea este fotografiată, observ că ceea ce am introdus spre a corecta prima viziune a dispărut, și că, după toate, imaginea fotografică corespunde cu prima mea viziune dinaintea transformării asupra căreia am insistat.

Un tablou nu este gîndit și decis dinainte. Pe măsură ce se realizează, el se schimbă concomitent cu gîndurile. Și cînd este gata, el continuă încă să se schimbe, potrivit cu starea de spirit a celui care se întîmplă să îl privească.

Tabloul are o viață asemenea unei ființe, suferind schimbările ce ne sînt impuse zi de zi de către viață. Acest lucru este destul de firesc, întrucît tabloul trăiește numai prin omul care îl privește.

În momentul în care pictez un tablou mă pot gîndi la alb și deci pot aplica alb. Dar nu mă pot gîndi tot timpul la alb pictîndu-l. Culorile, asemenea cutelor feței, se modelează după schimbările emoțiilor. Ați văzut schița pe care am făcut-o pentru un tablou cu toate culorile indicate pe ea. Ce-a rămas din ele ? Desigur

albul la care m-am gîndit și verdele la care m-am gîndit sînt acolo în tablou, dar nu în locurile unde intenționasem, nici în aceleași cantități. Desigur, poți picta tablouri potrivindu-le diferitele părți astfel încît să se ajusteze destul de bine împreună, dar le va lipsi dramatismul. Vreau să ajung la stadiul la care nimeni să nu poată spune cum a fost făcut un tablou de-al meu. Care-i rostul acestui lucru ? Simplul fapt că doresc să nu degaje nimic altceva în afara emoției.

Munca este o necesitate pentru om — Calul nu merge între hulube de bună voie — Omul a inventat ceasul deșteptător.

Cînd încep un tablou, există cineva care lucrează cu mine. Către sfîrșit, capăt impresia că am lucrat tot timpul singur — fără nici un colaborator.

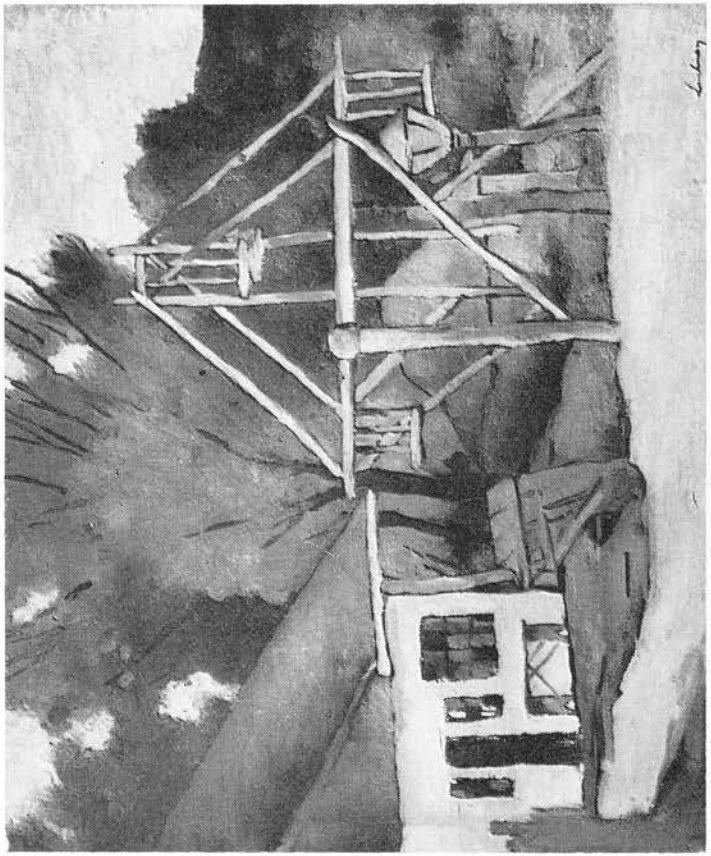
Cînd începi un tablou, adesea faci cîteva descoperiri nostime. Trebuie să fii în gardă împotriva acestora. Distruge lucrul, fă-l de la început de mai multe ori. Cu fiecare distrugere a unei descoperiri frumoase, artistul nu o anihilează chiar, ci mai curînd o transformă, o condensează, o face mai substanțială. Ceea ce apare în final este rezultatul descoperirilor eliminate. Altminteri, devii propriul tău connaisseur. Nu-mi vînd mie însumi nimic.

În realitate lucrezi cu puține culori. Dar ele par mult mai numeroase cînd fiecare se află la locul ei.

Abstractă este numai pictura. Cum stau lucrurile cu teatrul ?

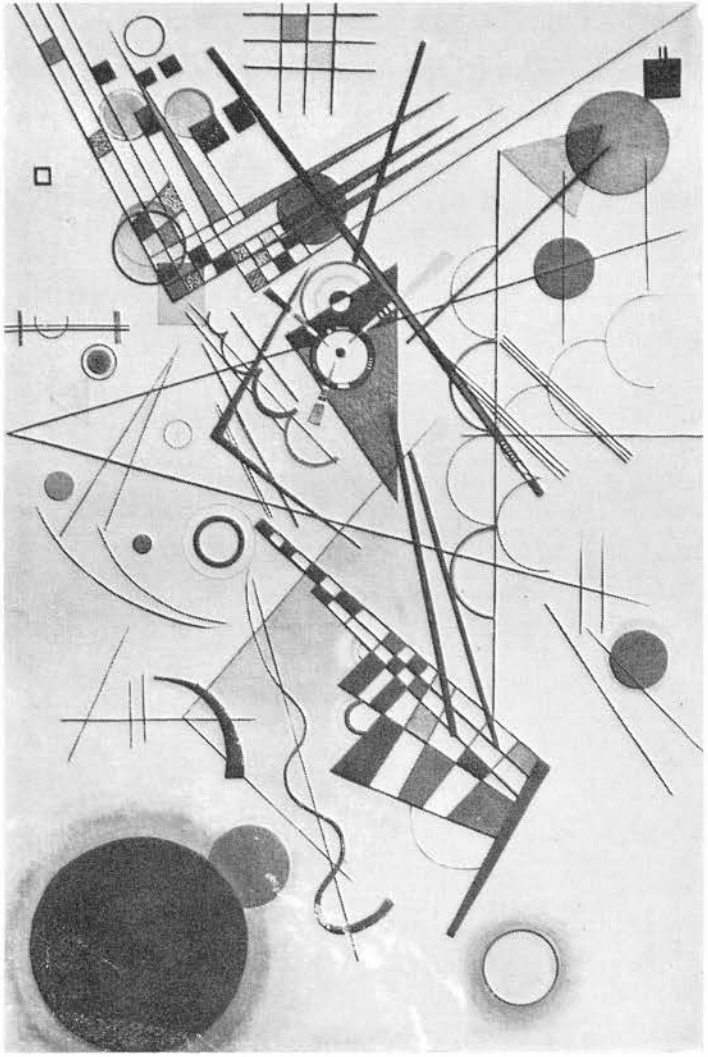
Nu există artă abstractă. Trebuie întotdeauna să începi cu ceva. După aceea poți îndepărta toate urmele realității. Oricum, nu există nici o primejdie atunci, pentru că ideea obiectului își va fi lăsat o amprentă de netăgăduit. Este ceea ce a declanșat artistul, ceea ce i-a excitat ideile, și i-a stîrnit emoțiile. Ideile și emoțiile vor fi în cele din urmă prizonierele operei sale... Ele nu pot evada din tablou...

THEODOR PALLADY
Pepene și smochine



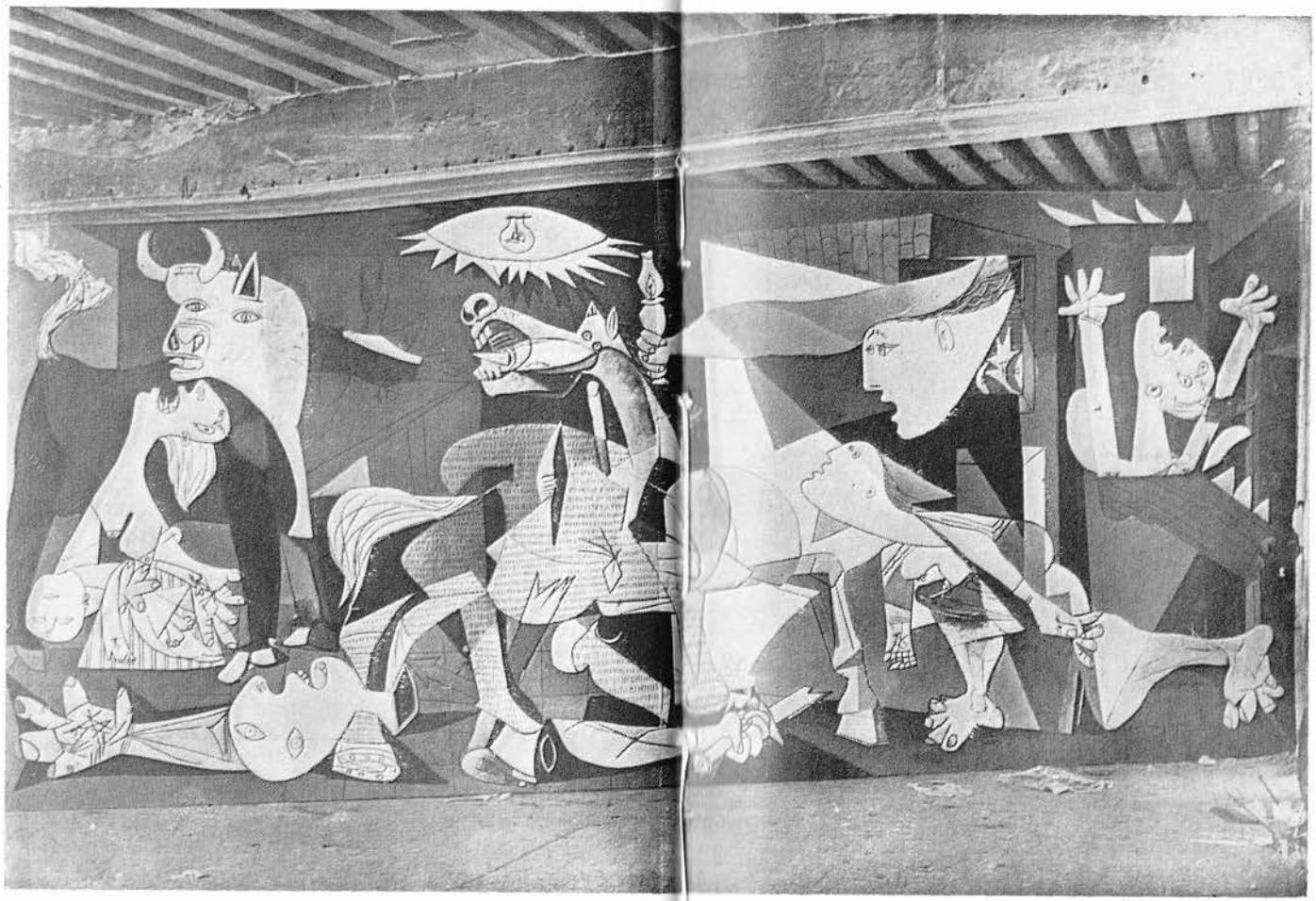
ȘTEFAN LUCHIAN
Hanul părăsit

GEORGES ROUALT
Periferia



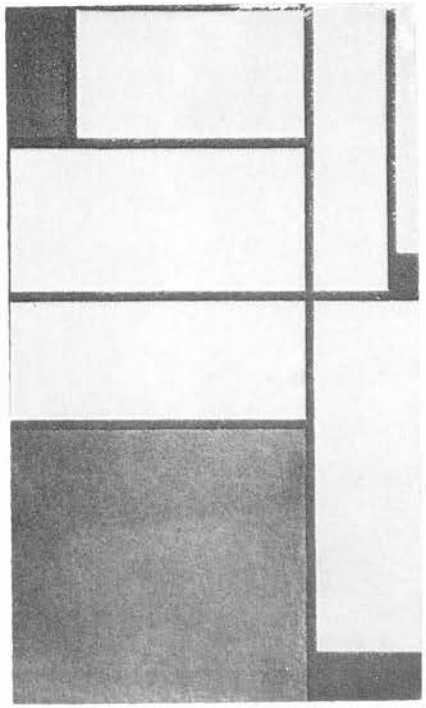
WASSILY KANDINSKY
Compoziția 8

JOHN MARIN
Cai de circ

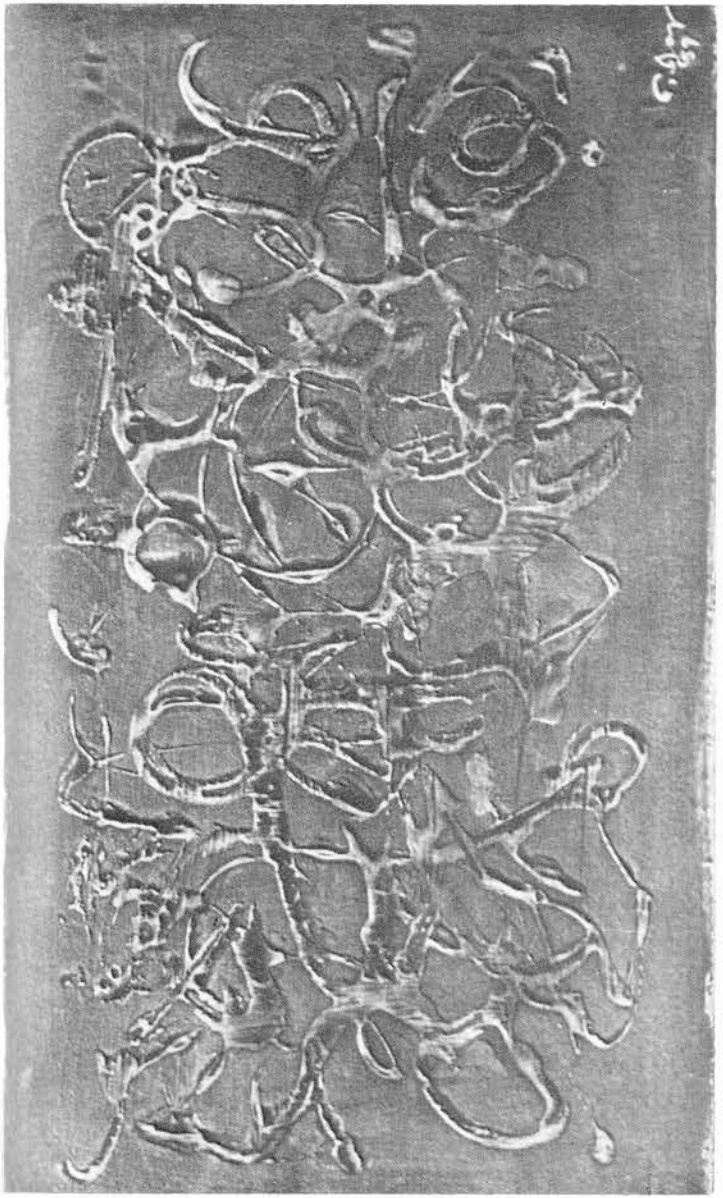


PABLO PICASSO
Guernica

PAUL KLEE
Autoportret —
peniță

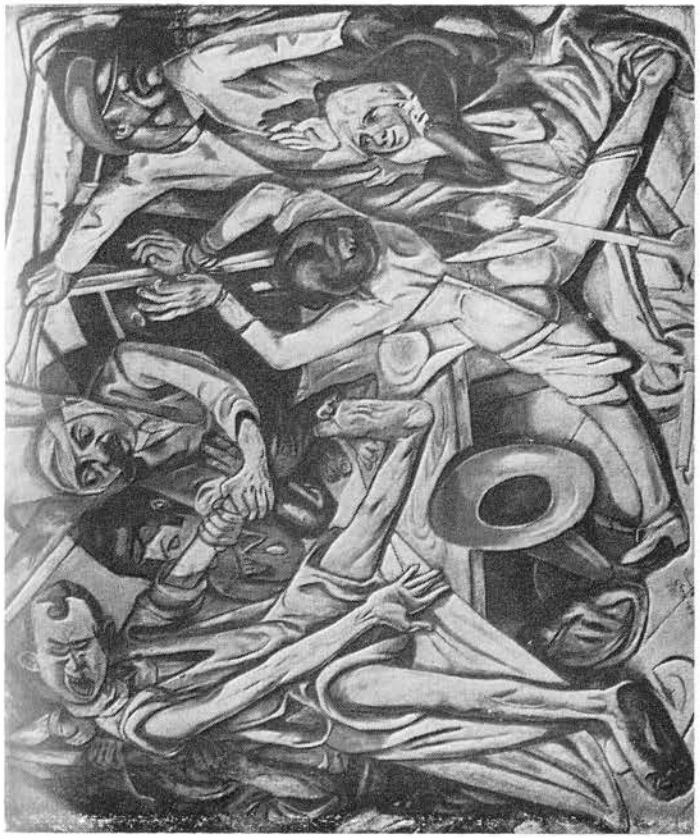


PIET MONDRIAN
Pătratul I



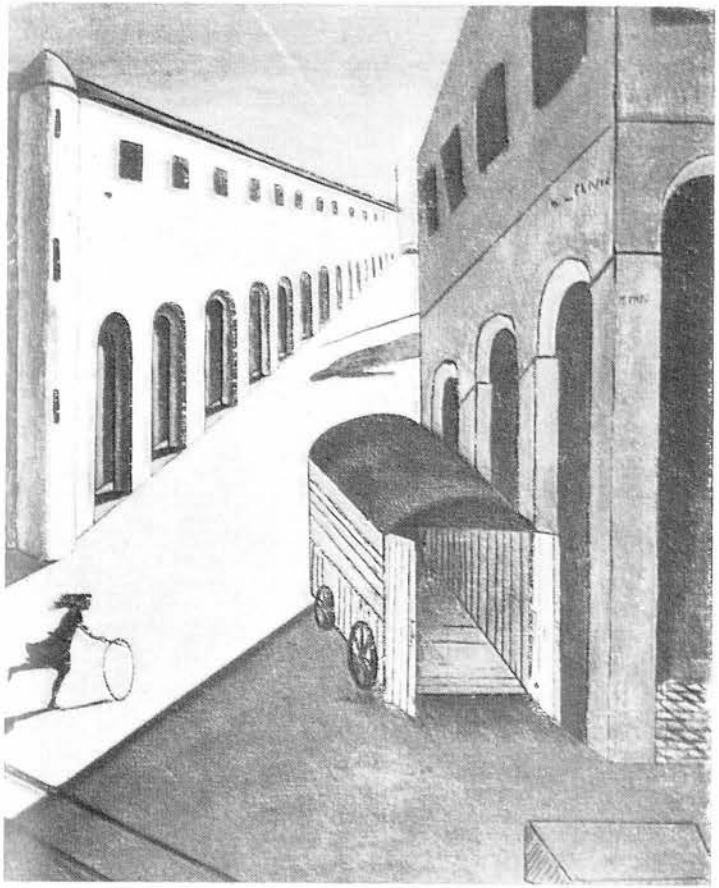
MARK TOBEY
Caligrafie

OSKAR KOKOSCHKA
Portretul lui Max Reinhardt
litografie

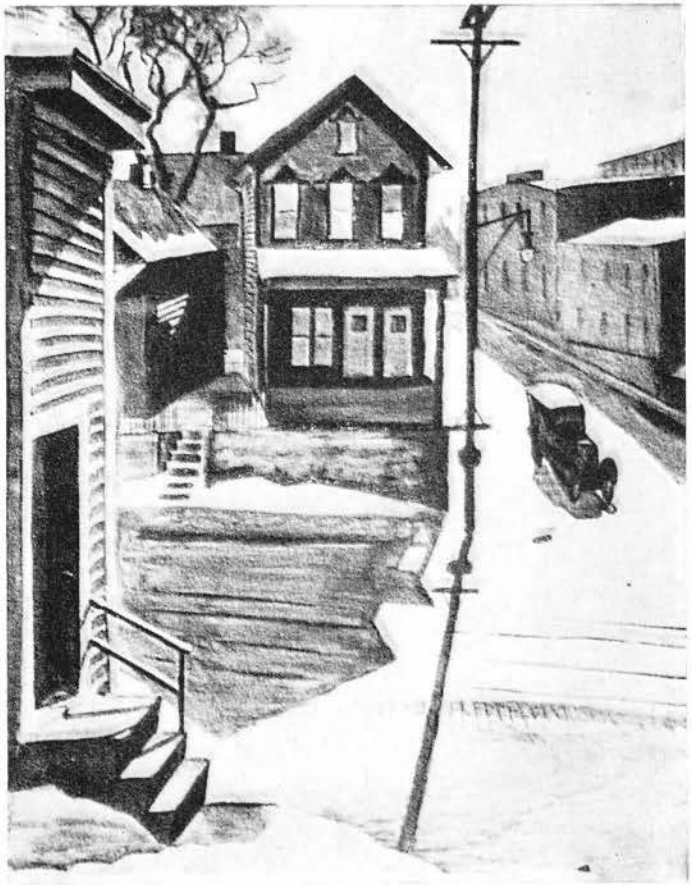


MAX BECKMANN
Noaptea

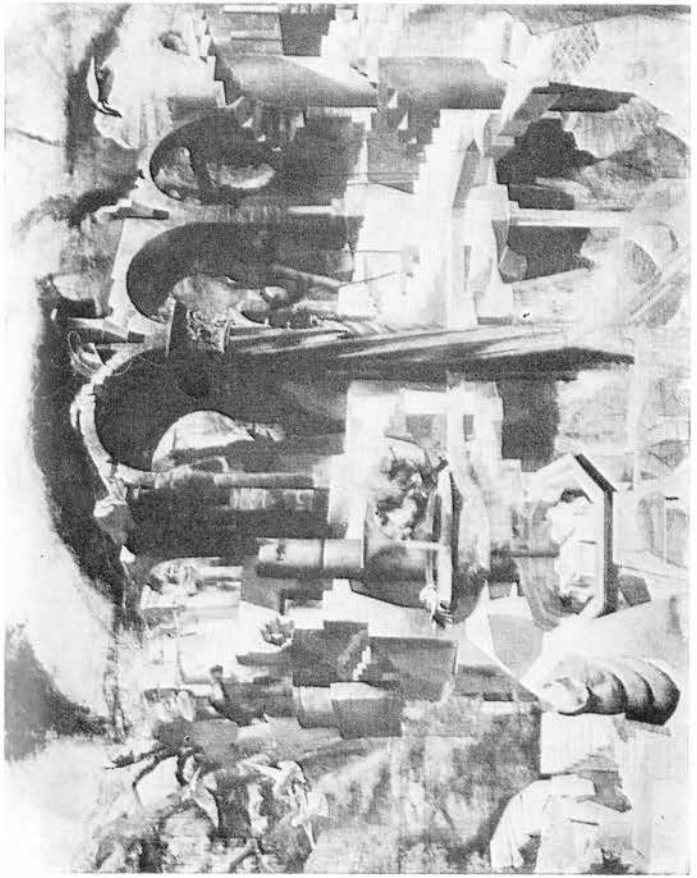
MARC CHAGALL
Circul (cicliști)



GIORGIO de CHIRICO
Melancolia și
misterul unei străzi

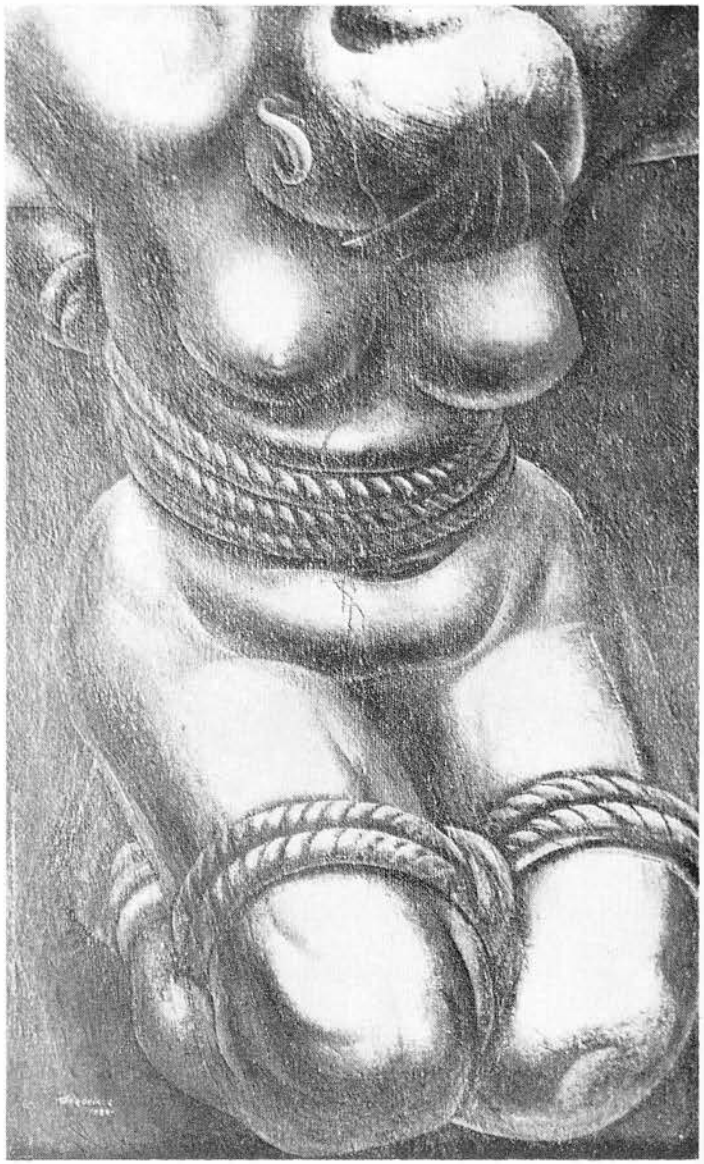


CHARLES BURCHFIELD
Gheață orbitoare

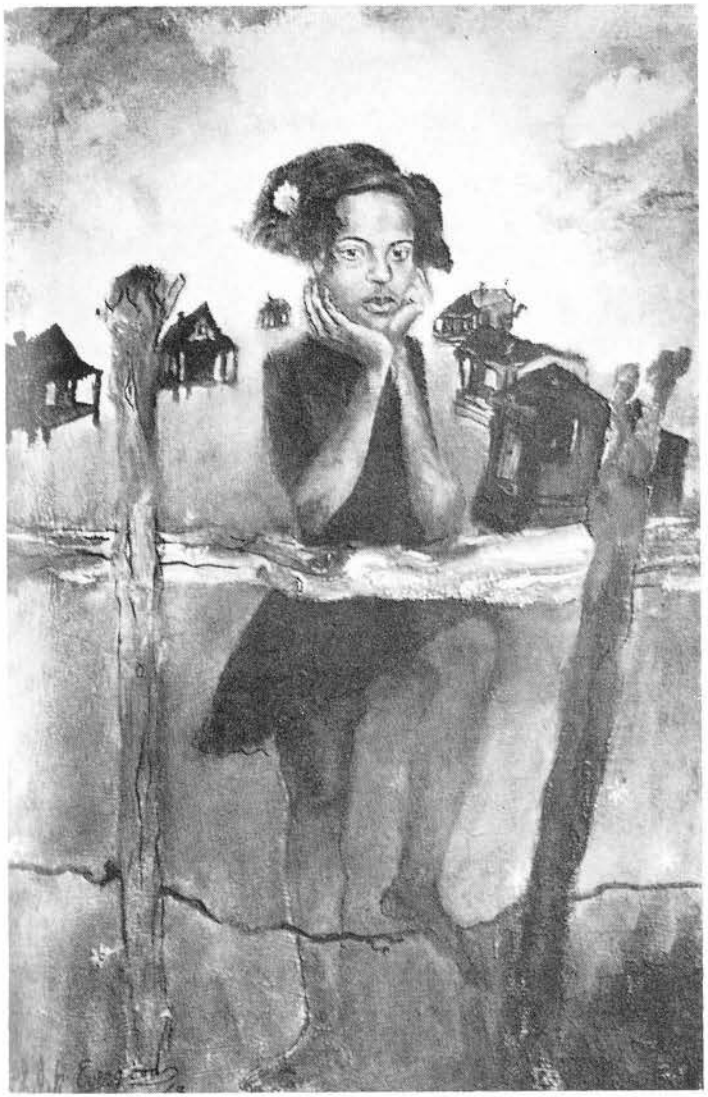


EDWIN DICKINSON
Ruina la Daphné

D. A. SIQUEIROS
Victimă proletară

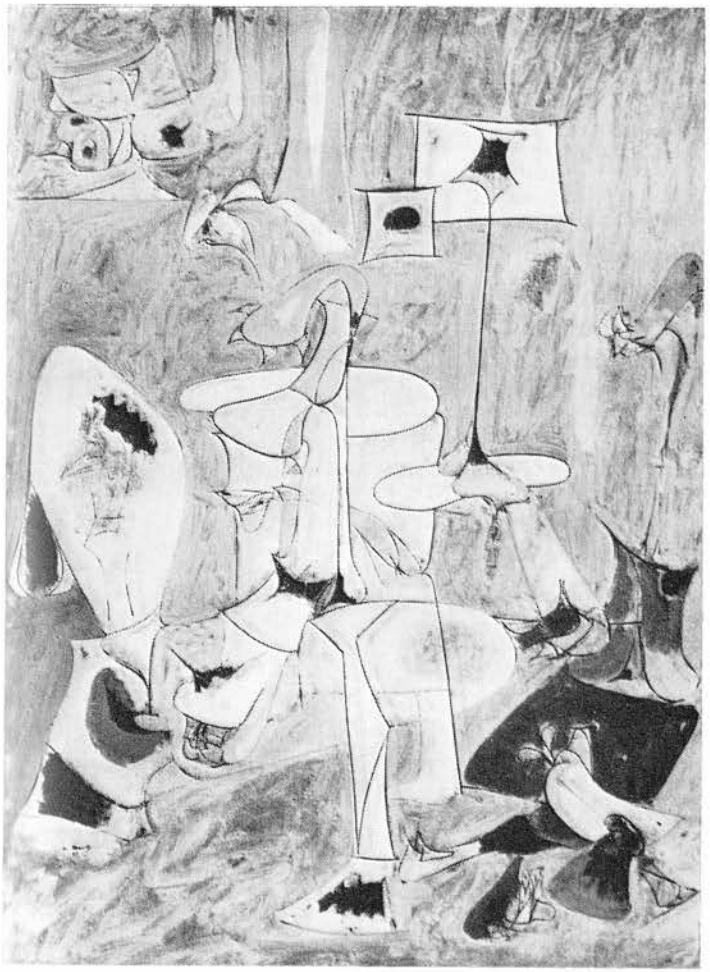


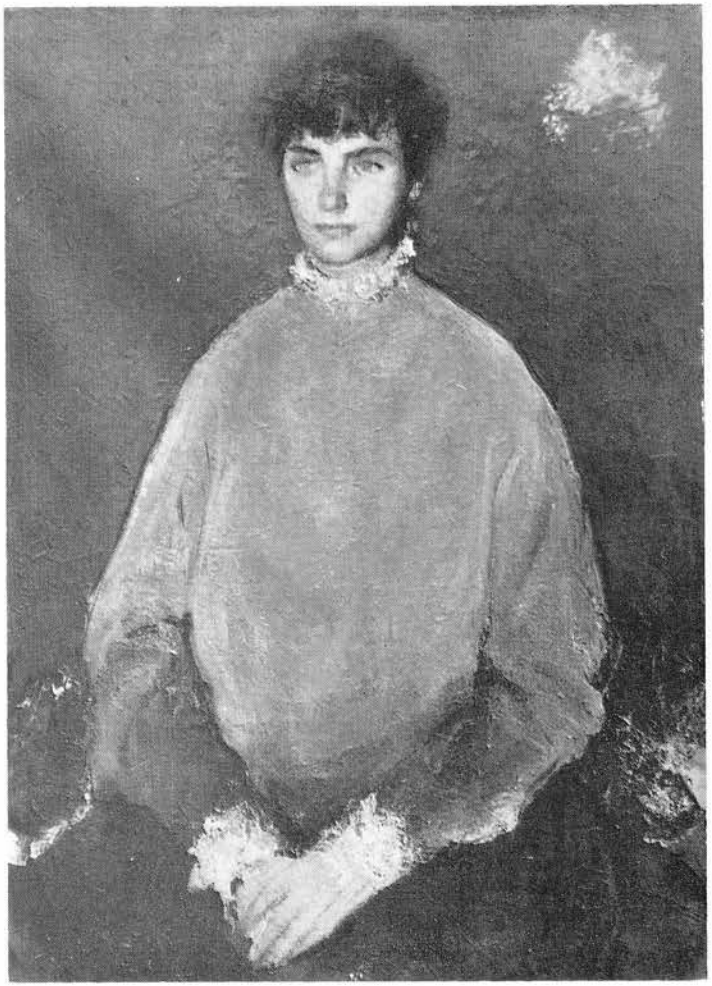
PHILIP EVERGOOD
Lumea ei



WILLEM de KOONING
Femeia I

ARSHILE GORKY
Logodnă II

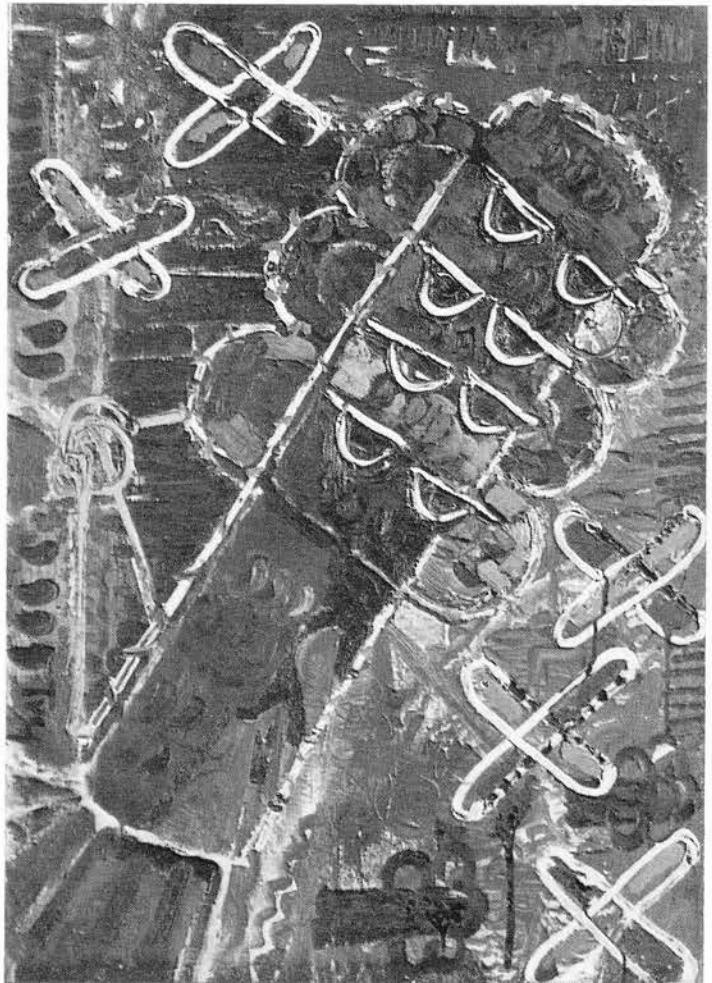




CORNELIU BABA
Portret de fată

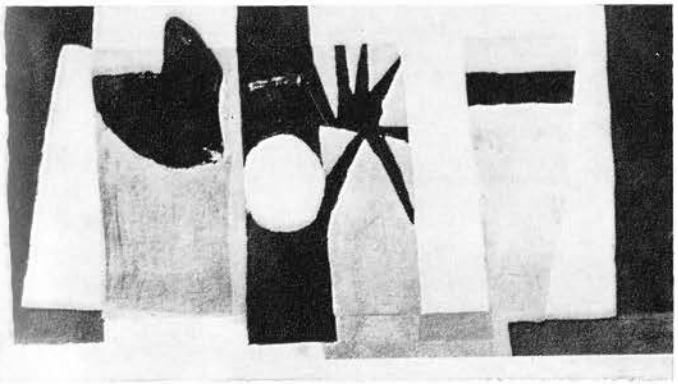
FRANCIS BACON
Magdalena

ION ȚUCULESCU
Constelație



JACKSON POLLOCK

ROBERT MOTHERWELL
Voiajul



ANDREW WYETH
Iarba călcată-n picioare

Nici artă „figurativă" sau „non-figurativă" nu există. Totul ne apare sub înfățișarea unei „figuri". Chiar și în metafizică ideile sînt exprimate prin intermediul „figurilor" simbolice. Iată deci cît este de ridicol să te gîndești la pictură în afara „figurației". O persoană, un obiect, un cerc sînt toate „figuri", ele reacționează asupra noastră mai mult sau mai puțin intens...

Tratez pictura așa cum tratez lucrurile, pictez o fereastră exact cum mă uit afară pe o fereastră. Dacă o fereastră deschisă nu se potrivește într-un tablou, trag perdeaua și o închid, exact cum aș face în propria mea cameră. În pictură ca și în viață trebuie să acționezi imediat. Desigur pictura își are convențiile ei, și este esențial să le iei în seamă. Într-adevăr nu poți face nimic altceva. Și trebuie întotdeauna să-ți arunci din cînd în cînd privirea asupra vieții reale...

Cînd noi am inventat cubismul nu am avut cîtuși de puțin intenția să inventăm cubismul. Noi am vrut pur și simplu să exprimăm ceea ce era în noi. Nimeni dintre noi n-a schițat planul unei campanii, iar prietenii noștri, poeții, ne-au urmărit eforturile cu atenție, dar niciodată nu ne-au dictat. Pictorii tineri de astăzi își redactează adesea un program de urmat, și asemenea unor studenți sîrguincioși, se apucă serios să-și îndeplinească sarcinile...

Cu excepția cîtorva pictori care deschid noi orizonturi picturii, pictorii tineri de astăzi nu știu încotro s-o apuce. În loc să preia căutările noastre în scopul de a reacționa clar împotriva noastră, ei sînt absorbiți de reînvierea trecutului — cînd într-adevăr întreaga lume stă deschisă înaintea noastră, totul așteptînd să fie făcut, nu doar refăcut. De ce să ne cramponăm cu disperare de tot ce a fost deja împlinit? Există kilometri întregi de picturi „în maniera lui"; dar este atît de rar să întîlnești un tînăr care să lucreze în propria sa manieră,

Dorește el să creadă că omul nu se poate repeta ? A repeta echivalează cu a te împotrivi legilor spiritului ; este în esență evazionism.
Nu sînt pesimist. Nu detest arta, pentru că nu pot trăi fără să-mi dedic tot timpul slujirii ei. O iubesc ca pe unicul țel al vieții mele. Tot ceea ce fac în legătură cu ea îmi procură o plăcere intensă. Și totuși, nu văd de ce lumea întreagă trebuie să se preocupe de artă, să-i ceară scrisorile de acreditare și, asupra acestui subiect, să dea frîu liber propriei sale prostii. Muzeele sînt ticsite de minciuni, și aceia care fac din artă ocupația lor sînt mai toți niște impostori. Nu pot înțelege de ce țările revoluționare au mai multe prejudecăți în legătură cu arta decît țările demodate ! Am infectat tablourile din muzee cu toate prostiile noastre, toate greșelile, toată sărăcia noastră spirituală. Le-am transformat în niște lucruri amărîte și ridicole. Ne-am priponit de o ficțiune, în loc să încercăm să pătrundem calitatea vieții interioare a oamenilor care le-au pictat.

Dintr-un interviu cu Picasso
de Christian Zervos (1935)

O luptă împotriva reacțiunii

Lupta spaniolă este lupta reacțiunii împotriva poporului, împotriva libertății. Întreaga mea viață ca artist n-a fost altceva decît o luptă neîncetată împotriva reacțiunii și decesului artei. Cum este posibil ca cineva să-și închipuie, fie și pentru o clipă, că aș putea fi de acord cu reacțiunea și moartea ? Cînd a început rebeliunea, guvernul republican al Spaniei, legal ales și democratic, m-a numit director al Muzeului Prado, calitate pe care am acceptat-o imediat. Pe panoul pe care îl lucrez și pe care îl voi denumi *Guernica*, ca și în toate lucrările mele de artă recente, îmi exprim clar repulsia față de casta militară care a scufundat Spania într-un ocean de durere și moarte...

Declarație făcută în mai 1937

Despre Guernica

Nu, taurul nu reprezintă fascismul, ci brutalitatea și întunericul... calul întruchipează poporul... Pictura murală *Guernica* este simbolică... alegorică. Acesta-i motivul pentru care am folosit calul ,taurul, și așa mai departe.
Tabloul acesta există pentru exprimarea precisă și pentru rezolvarea unei probleme, și de aceea am recurs la simbolism.

Dintr-un interviu cu Picasso
după cel de al doilea război mondial

GEORGE BELLOWS (1882–1925)

Bellows, care a fost influențat de Henri și de Cei Opt [1], deși nu a participat la vestita lor expoziție de grup, a fost tot atît de entuziast în zugrăvirea vieții americane din jurul său.

HELEN GARDNER

Ce înseamnă un desen bun ?

Această problemă depinde de definirea a ceea ce este opera de artă. Dacă considerăm că opera de artă este expresia cea mai frumoasă, mai adîncă și mai semnificativă a unei rare personalități, urmează că orice invenție plastică sau modelare creatoare a unei forme care reușește să dea viață acestei expresii, este un desen bun. Se prea poate să dezvăluie neajunsurile mecanice sau spirituale coincidente chiar și celor mai importanți oameni, dar va rămîne totuși un desen bun.

Care este importanța artei pentru societate ?

Întreaga civilizație și cultură sînt rezultatele imaginației creatoare sau calității artistice din om. Artistul este omul care face viața mai

[1] Cunoscuți mai tîrziu sub denumirea de „Școala cutiei de gunoi" (Ash Can School).

interesantă şi mai frumoasă, mai inteligibilă sau misterioasă, sau, probabil, în sensul cel mai bun, mai încîntătoare. Ocupaţia sa este să acţioneze într-o experienţă nesfîrşită. Este deci important, doar, ca artistul să descopere dacă este artist, şi revine societăţii să descopere ce răsplată poate oferi artiştilor săi.

Cum se stabileşte relaţia dintre tematică şi artă ?

O operă de artă este atît dependentă cît şi independentă de o temă ; independentă prin aceea că toate senzaţiile obiective sau subiective, orice, de fapt, care are puterea să reţină sau să atragă atenţia umană, poate deveni subiectul unei opere de artă ; dependentă, în sensul necesităţii, fie că este realizată sau nu, a unui punct de plecare, a unui miez, a unei unităţi acceptate, în jurul căreia imaginaţia creatoare construieşte sau se ţese. Numele dat unui lucru *nu* este tema ; este doar o etichetă convenabilă. Orice temă este inepuizabilă.

Din *Picturile lui George Bellows* de
George Bellows

UMBERTO BOCCIONI (1882–1916)

Experienţa unei mişcări continue generate de pictură îşi găseşte în cele din urmă un fel de rezolvare. Mişcarea sau interacţiunea nu conţinută, totuşi, la un moment dat, simţim că am atins punctul culminant, momentul de maximă concentrare din tablou. Aceasta nu echivalează cu recunoaşterea în cele din urmă a stabilităţii arhitecturale subiacente dislocărilor unei picturi cubiste ; nu părăsim lucrarea cu asigurarea nouă a unei ordini şi legităţi formale, mai întîi ameninţate, iar apoi restabilite. În loc de aceasta noi sîntem lansaţi în mod temerar sau aţîţaţi cu dibăcie să pornim pe o cale plină de neprevăzut, care se fragmentează şi se întinde spre a ne duce cu

mult dincolo de limitele mişcării noastre normale, şi sîntem astfel sloboziţi într-un domeniu al mişcării ideale care scapă controalelor şi frînelor lumii noastre fizice. Această eliberare constituie momentul de beatitudine al futuristului, contactul său cu „ritmul universal" care îi conferă libertatea supraomului... „dans l'Infini libérateur".

JOSHUA C. TAYLOR

Extrase din al Doilea Manifest Futurist [1]

Declarăm :

1) Că toate formele de imitaţie trebuie dispreţuite, toate formele de originalitate glorificate.

2) Că este esenţial să te răzvrăteşti împotriva tiraniei termenilor de „armonie" şi de „bun gust", ca fiind expresii prea elastice, cu ajutorul cărora este uşor să demolezi operele lui Rembrandt, ale lui Goya şi ale lui Rodin.

3) Că toţi criticii de artă sînt inutili sau dăunători.

4) Că toate temele folosite anterior trebuie măturate din cale spre a exprima viaţa noastră turbionară a oţelului, a mîndriei, a febrei şi a vitezei.

5) Că etichetarea drept „nebun" cu care se încearcă să se pună pumnul în gură tuturor inventatorilor trebuie considerată ca un titlu de glorie.

---

[1] Cunoscut ca Manifestul tehnic şi semnat de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla şi Severini. Primul Manifest Futurist a fost publicat în *Le Figaro*, la 20 februarie 1909. A fost opera poetului italian F. T. Marinetti, care a fost singurul semnatar. Al Doilea Manifest Futurist a apărut la 11 aprilie 1910. Al treilea Manifest Futurist, intitulat „Artiştii către public", a apărut la 5 februarie 1912 şi a fost semnat de acelaşi grup care îl semnase pe al Doilea. Al Patrulea Manifest Futurist, care a apărut la 11 aprilie 1912, a fost intitulat „Manifestul Tehnic al Sculpturii Futuriste". A fost semnat numai de către Boccioni.

6) Că în pictură complementaritatea înnăscută constituie o necesitate absolută, tot așa precum metrul liber în poezie și polifonia în muzică.

7) Că dinamismul universal trebuie să fie redat în pictură ca senzație dinamică.

8) Că în modalitatea redării naturii prima cerință esențială este sinceritatea și puritatea.

9) Că mișcarea și lumina distrug materialitatea corpurilor.

Luptăm :

1) Împotriva tentelor bituminoase prin care se încearcă să se obțină patina timpului pentru picturile moderne.

2) Împotriva arhaismului superficial și elementar fundat pe tentele plate, și care, prin imitarea tehnicii lineare a egiptenilor, reduce pictura la o sinteză neputincioasă, copilărească și grotescă totodată.

3) Împotriva pretențiilor false de a aparține viitorului, avansate de secesioniști și de independenți, care au instituit noi academii nu mai puțin răsuflate și tributare rutinei ca cele precedente.

4) Împotriva nudului în pictură, tot atît de dezgustător și de plictisitor ca adulterul în literatură.

Dorim să explicăm acest ultim punct. Nimic nu este *imoral* în ochii noștri ; noi luptăm împotriva monotoniei nudului. Ni se spune că subiectul nu reprezintă nimic și că totul rezidă în maniera tratării. Acesta este un fapt decis, și noi îl recunoaștem. Dar acest adevăr axiomatic, inatacabil și suveran acum cincizeci de ani nu mai este tot așa astăzi cu privire la nud, întrucît artiștii obsedați de dorința de a expune trupurile amantelor lor, au transformat saloanele în etalări de carne nesănătoasă.

Noi cerem, ca timp de zece ani, nudul să fie complet suprimat în pictură. [1]

GEORGES BRAQUE (1882–1963)

Rolul său a fost eroic. Arta sa calmă și splendidă. El este un meșteșugar serios. El exprimă o frumusețe plină de tandrețe, și luciul perlat al tablourilor sale acționează asupra simțurilor noastre asemenea curcubeului. Acest pictor este angelic.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Braque, în marea tradiție a picturii franceze, a cultivat cu o maturitate crescîndă un stil liric sobru și întunecat, punînd întotdeauna accentul asupra texturii. El rafinează un desen expresiv ce conturează forme simple bidimensionale. Bazate pe o paletă subtilă de o rară sensibilitate, naturile moarte ale lui Braque sînt declarații vizuale estompate care-și desfășoară bogățiile lor doar treptat și numai ochiului cunoscător.

PAUL ZUCKER

Aforisme

Nu trebie să imiți ceea ce vrei să creezi.
Mult mai curînd aș vrea să mă pun la unison cu natura decît să o copiez.

---

[1] În publicarea Manifestelor reunite în 1914, aceste două paragrafe finale au fost omise. În locul lor au apărut următoarele :

„Ne considerați nebuni. În realitate noi sîntem primitivii unei sensibilități noi, complet transformate.

În afara atmosferei în care trăim există numai umbre. Noi, futuriștii, ne înălțăm spre piscul cel mai înalt și mai strălucitor și ne proclamăm Stăpîni ai Luminii, căci încă de pe acum ne adăpăm din cele cinci fîntîni vii ale soarelui."

Natura nu-ţi deschide gustul pentru perfecţiune. O concepi ca fiind nici mai bună, nici mai rea.

Pictorul gîndeşte în forme şi culori. Obiectul este ţelul său poetic.

Pictorul ştie lucrurile din văzute, scriitorul, după nume.

În artă există doar un singur lucru de valoare, acela care nu poate fi explicat (adică explicat în cuvinte).

Pictorul nu încearcă să reformuleze o anecdotă, ci să ajungă la esenţa unui fapt pictural.

Forma şi culoarea nu se amestecă.

Progresul în artă nu constă în a-ţi extinde limitele, ci în a ţi le cunoaşte mai bine.

Impregnarea este ceea ce ne vine inconştient, ceea ce se dezvoltă şi se reţine prin obsesie, şi se restituie într-o zi prin halucinaţie creatoare.

Halucinaţia este realizarea definitivă a unei impregnări de lungă durată, ale cărei începuturi pot să meargă înapoi pînă în tinereţe.

Epoca impregnării este prima adolescenţă. Descopăr că astăzi pictez cele mai anonime aspiraţii ale începuturilor mele, lucruri care m-au impresionat atunci fără ca eu să fiu conştient de acest lucru şi care m-au urmărit de atunci pînă la această realizare finală.

Din *Aforisme*, de
Georges Braque

În pictură nu trebuie să existe nici o idee preconceputâ

Nu pot face altfel decît fac. Tabloul se face singur sub penel. Insist asupra acestui punct. Nu trebuie să existe nici o idee preconceputâ.

Un tablou este o aventură de fiecare dată. Cînd mă apuc de pînza albă niciodată nu ştiu ce are să iasă. Este un risc pe care trebuie să ţi-l asumi. Niciodată nu-mi închipui un tablou în minte înainte de a începe să-l pictez. Dimpotrivă, eu cred că un tablou este gata numai după ce ţi-ai şters complet ideea care se afla acolo la început.

Dintr-o declaraţie privind pictura,
de Braque (1949)

MAX BECKMANN (1884–1950)

Intre cele două războaie mondiale el a elaborat un expresionism cu o puternică pecete individuală, care, pe măsură ce Hitler cucerea puterea, părea că se retrage în sine schingiuindu-şi fiinţa în producerea unor forme înghesuite şi distorsionate sub presiunea insuportabilă a răsturnărilor neliniştitoare din Germania. Cînd Hitler şi-a stabilizat regimul, strivind Germania în tipare noi, pînzele lui Beckmann au asumat o linişte înfricoşătoare — doar o mutilare dementială dar metodică a membrelor, o alăturare forţată a trupului de trup, asemenea unor păsări cu aripile şi picioarele legate strîns de corp, o tortură lipsită de noimă.

SARAH NEWMEYER

Despre pictura mea

Presupun, totuşi, că există două lumi : lumea vieţii spirituale şi lumea realităţii politice. Amîndouă sînt manifestări ale vieţii care pot uneori coincide dar sînt foarte diferite în principiu. Trebuie să vă las să hotărîţi dvs. care din ele este mai importantă.

Ceea ce vreau să arăt în opera mea este ideea care se ascunde îndărătul aşa-numitei realităţi. Sînt în căutarea unei punţi care să ducă dinspre vizibil către invizibil, asemenea vestitului cabalist care spunea odată : „Dacă doreşti să cuprinzi invizibilul trebuie să pătrunzi cît mai adînc cu putinţă în vizibil". Ţelul meu a fost întotdeauna să cuprind realitatea magică şi să transfer această realitate în pictură — să fac invizibiul vizibil prin intermediul realităţii. Poate să sune paradoxal, dar, de fapt, realitatea este calea care constituie misterul existenţei noastre.

Cel mai mare ajutor în realizarea acestei sarcini îl reprezintă penetrarea spațiului. Înălțimea, lărgimea, adîncimea sînt trei fenomene pe care trebuie să le transfer într-un loc spre a forma suprafața abstractă a tabloului, reușind astfel să mă protejez de infinitul spațial. Personajele mele vin și pleacă, după cum le sugerează șansa ori neșansa. Eu încerc să le fixez, despuiate de calitatea lor accidentală, aparentă.

Una din problemele mele este să aflu Ego-ul care are numai o singură formă și este nemuritor — să-l aflu în animale și în oameni, în ceruri și în iad, care laolaltă formează lumea în care trăim. Spațiul și iarăși spațiul, este divinitatea infinită care ne înconjoară și în care ne aflăm conținuți.

Aceasta este ceea ce încerc să exprim prin pictură, o funcție diferită de poezie și muzică dar, pentru mine, o necesitate predestinată.

Cînd în viața mea se petrec evenimente spirituale, metafizice, materiale sau imateriale, le pot fixa numai prin modul în care pictez. Nu subiectul contează, ci traducerea subiectului în abstracțiunea suprafeței cu ajutorul picturii. De aceea aproape că n-am voie să-mi abstractizez lucrurile, căci fiecare obiect este deja suficient de ireal, atît de ireal încît îl pot face real numai cu ajutorul picturii...

Arta este creatoare din punctul de vedere al execuției, și nu al amuzamentului ; al transfigurării, și nu al jocului. Este o căutare a eului nostru care ne mînă în călătoria eternă și fără capăt pe care toți trebuie să o întreprindă. Felul meu de a-mi exprima eul este pictînd ; există desigur și alte căi către acest țel, cum ar fi literatura, filozofia, sau muzica ; dar ca pictor blestemat ori binecuvîntat cu o senzualitate teribilă și vitală, trebuie să caut înțelepciunea cu ochii. Repet, cu ochii, căci nimic nu ar fi mai ridicol sau neconcludent decît o „concepție filozofică" pictată pur intelectual fără furia teribilă a simțurilor care să apuce

fiece formă vizibilă a frumuseții și urîțeniei... Tot ceea ce este intelectual și transcendental este reunit laolaltă în pictură prin truda neobosită a ochilor. Fiece umbră a florii, figurii, copacului, fructului, mării, muntelui, este notată cu aviditate de intensitatea simțurilor la care se adaugă, într-un fel de care sîntem conștienți, lucrarea minții, și în cele din urmă forța și slăbiciunea sufletului...

Ceea ce mă călăuzește în transformarea imaginativă a unui obiect, este aplicarea uniformă a unui principiu formal. Un lucru este sigur — noi trebuie să transformăm lumea tri-dimensională a obiectelor în lumea bi-dimensională a pînzei.

Dacă pînza este doar acoperită de o concepție bi-dimensională a spațiului, avem de a face cu arta aplicată sau ornamentul. Fără îndoială aceasta poate procura încîntare, deși eu unul o găsesc plictisitoare deoarece nu procură suficientă senzație vizuală. A transforma trei dimensiuni în două constituie pentru mine o experiență plină de magie în care zăresc pentru o clipă acea a patra dimensiune pe care întreaga mea făptură o caută.

Dintr-o conferință ținută de Beckmann la New Burlington Galleries, Londra, 1938

AMEDEO MODIGLIANI (1884–1920)

Femeile lui Modigliani nu sînt heruvimii maturi și dezvoltați care făceau încîntarea secolului al optsprezecelea. Ele sînt adulte, sinuoase, carnale și reale. Ultima etapă din succesiunea ce duce la Concertul cîmpenesc *al lui Giorgione la* Dejunul pe iarbă *al lui Manet și pînă la Lautrec și contemporanii săi... Nudurile sale reprezintă un răspuns hotărît dat compatrioților săi futuriști, care în infatuarea lor față de mașină, considerau subiectul demodat și reclamau suprimarea lui pentru o perioadă de zece ani.*

JAMES THRALL SOBY

Pictîndu-l pe Lipchitz

„Pretind zece franci și puțin alcool de fiecare ședință" spuse pictorul. „Veni a doua zi" își amintește Lipchitz, „și făcu o mulțime de desene preliminare, șnur, unul după altul, cu o viteză și o precizie extraordinară... În cele din urmă s-a decis asupra unei poze — o poză inspirată de fotografia noastră de cununie.

„Ziua următoare la ora unu, Modigliani veni cu o pînză veche și cu cutia sa de vopsele, și noi începurăm să-i pozăm. Îl văd atît de limpede chiar și acum — stînd în fața pînzei pe care o așezase pe un scaun, lucrînd liniștit, întrerupîndu-se numai din cînd în cînd să soarbă o înghițitură de alcool din sticla din apropiere. Din timp în timp se scula și își privea critic lucrarea și modelele. Spre sfîrșitul zilei, spuse : „Ei, cred că e gata".

Din *Memoriile lui Jacques Lipchitz*

Scrisoare lui Zborowski

Dragă prietene, Nisa, 1919

Ești naiv și nu știi de glumă[1]. N-am vîndut nici o singură piesă. Mîine sau poimîine ți le trimit.

Și-acum ceva care este *adevărat* și foarte serios. Portofelul meu cu 600 franci mi-a fost furat. Asta pare să fie specialitatea Nisei. Îți poți imagina cît sînt de întors pe dos.

Firește, sînt ruinat, sau aproape. Totul e atît de stupid, dar întrucît nu e nici în interesul tău și nici într-al meu să mă opresc din lucru, iată ce propun : expediază-mi telegrafic pe adresa lui Sturvage 500 franci, dacă poți. Și eu îți voi restitui cîte 100 franci pe lună ; adică timp de cinci luni îmi reții cîte 100 de franci din indemnizație. În orice caz, am să am datoria asta în minte. Pe lîngă bani, pierderea actelor mă afectează nespus. Asta era ce-mi lipsea... tocmai acum cînd aveam impresia că găsisem în fine niță tihnă. Încrede-te te rog în realitatea și prietenia mea și transmite cele mai bune urări soției.

[1] În răstimpul dintre Crăciun și Anul Nou Modigliani, beat fiind, a scris prietenului și impresarului său Zborowski că a vîndut un număr de tablouri. Din tonul scrisorii era limpede că glumea pur și simplu, dar Zborowski îl luă în serios și trimise pictorului un răspuns ursuz și plin de mînie.

OSKAR KOKOSCHKA (1886–)

Anumite caracteristici sînt inerente tuturor lucrărilor lui Kokoschka ; senzualitatea și pasiunea pe care le exprimă ; simbolismul lor care s-a schimbat de la aluzii personale la o semnificație generală.

EDITH HOFFMANN

Extras dintr-o scrisoare către profesorul Tietze (1917—1918)

Folosesc acum drept modele oameni ca aceia care s-au nimerit din întîmplare să reziste vreme îndelungată, aicea cu mine și pe care îi cunosc din fir-a păr, așa încît fețele lor mă torturează aproape ca niște coșmaruri. Compozițiile pe care le elaborez țintesc să prezinte lupta omului împotriva omului, contrastul unuia față de celălalt, asemeni contrastului dintre ură și iubire. În fiecare lucrare caut să descopăr accentul dramatic care îi va suda pe indivizi într-o unitate superioară. Anul trecut am realizat un tablou, *Exilații*, care v-ar putea interesa, iar anul acesta *Jucătorii de noroc*, pe care l-am început cu cinci luni în urmă și pe care îl finisez, acum, pe îndelete. Reprezintă prietenii mei jucînd cărți. Fiecare din ei înspăimîntător de despuiat în pasiunile sale, și toți imersați într-o culoare care îi strînge laolaltă la fel cum lumina înalță un obiect cu

reflectarea lui într-o categorie superioară, dezvăluind ceva din realitate și ceva din reflectarea ei, și deci ceva mai mult din amîndouă.

Autoportretul unui artist degenerat [1]

De rîndul acesta am încercat să combin două aspecte contrastante, diferite atît din punct de vedere psihologic cît și sub raportul ideilor structurale, asemenea folosirii contrapunctului în compoziția muzicală. Că astfel de procese sînt posibile în artele denumite cu totul absurd „imitative" devine evident în exemplul pregnant al operei tîrzii a lui Michelangelo, *Pietà*, aflată în Domul din Florența, în care el a combinat într-o singură viziune trei acțiuni diferite și trei concepte formale diferite. Această lucrare neterminată deschide într-adevăr perioada artistică pe care o denumim baroc. Dacă termeni ca suprarealismul sau cubismul au însă vreun sens, atunci el poate fi descoperit aici.

Dintr-o declarație a lui Kokoschka (1937)

MARC CHAGALL (1887–)

Chagall nu pierde niciodată contactul cu realitatea, dar trebuie spus că el eludează realitatea, realitatea pe care sîntem obișnuiți să o considerăm inalterabilă.

PHILIPPE SOUPAULT

Despre pictura mea

Mă strădui în primul rînd să-mi construiesc tabloul arhitectural, exact cum obișnuiau să facă impresioniștii și cubiștii la epoca lor. Impresioniștii își acopereau pînza cu pete de culoare deschise și închise, cubiștii cu forme pătrate,

[1] Hitler a declarat arta expresionistă degenerată și a interzis expunerea ei în public.

triunghiulare și rotunde. În loc de aceasta, eu încerc să-mi umplu pînza cu obiecte și siluete umane pe care le folosesc în locul unor astfel de forme, cu forme vibrante, fremătînd de pasiune, al căror rol este să creeze încă o dimensiune al cărei specific nu se poate realiza cu geometria pură a liniilor cubiste sau cu stropii de culoare ai impresioniștilor.

Simbolurile picturii mele

Că am făcut din vacile, fetele, cocoșii și casele din Rusia provincială forma mea fundamentală, se explică prin faptul că ele aparțin mediului meu de origine și și-au lăsat fără îndoială amprenta cea mai adîncă în memoria mea vizuală. Oricît de vital și de diferit poate reacționa un pictor la atmosfera și influențele ambianței ulterioare, o anumită „aromă" a locului său natal va rămîne întotdeauna atașată operei sale... Astfel, sper că mi-am păstrat influențele copilăriei, mai mult decît în aspectul lor pur material.

Din *Reflecții asupra operei mele*, de Chagall

JUAN GRIS (1887–1927)

Iată omul care a meditat asupra a tot ceea ce este modern, iată pictorul care dorește să conceapă numai structuri noi, al cărui unic țel nu este decît să descopere sau să picteze forme material pure.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Asupra posibilităților picturii

În așa-numitele perioade „decadente" ale artei, există o supra-dezvoltare a tehnicii în detrimentul esteticului. Nu are loc nici o selecție, și elementele cele mai diverse se agită îmbulzindu-se în lucrările contemporane. *Pastișorii* imită aparența acceptată a operelor trecutului fără să le înțeleagă nici estetica nici legile

superioare care le ordonează. Căci nici o lucrare căreia îi este hărăzit să devină operă clasică nu poate arăta asemenea operelor clasice care au precedat-o. În artă, ca și în biologie, există ereditate, dar nu și identitate cu ascendenții. Pictorii moștenesc caracteristicile dobîndite de înaintașii lor, acesta este motivul pentru care nici o operă de artă importantă nu poate aparține altei perioade decît celei proprii, din chiar momentul creării ei. Ea este în mod necesar datată de propria ei apariție. Voința conștientă a pictorului nu poate interveni. O apariție care este deliberată și rezultă dintr-o dorință de originalitate este falsă ; orice manifestare deliberată a personalității este însăși negarea personalității...

Anumite probleme mai necesită încă definirea după toate cele cîte s-au spus. Pictura este pentru mine asemenea unei stofe, toată dintr-o bucată și uniformă, cu un set de fire ca element reprezentațional, estetic, și cu celălalt set de fire transversale ca element tehnic, arhitectural sau abstract. Aceste fire sînt interdependente și complementare, și dacă un set lipsește, țesătura nu există.

Un tablou fără nici un scop reprezentațional este întotdeauna, după părerea mea, un exercițiu tehnic incomplet, căci unicul țel al oricărei picturi este să dobîndească reprezentarea. Nu este pictură însă nici simpla copie veridică a unui obiect, căci chiar dacă presupunem că îndeplinește condițiile arhitecturii colorate, ea totuși n-are nici o estetică, adică, nu operează nici o selecție printre elementele realității pe care o exprimă. Va fi numai copia unui obiect și niciodată subiectul... Esența picturii este expresia anumitor relații dintre pictor și lumea exterioară, iar aceea a unui tablou este asocierea intimă a acestor relații cu suprafața limitată care le conține.

Din *Asupra posibilităților picturii* de
Juan Gris (1924)

KURT SCHWITTERS (1887–1948)

Kurt Schwitters a fost supranumit maestrul colajului. A fost într-adevăr maestrul colajului. Erezia de a da un sens nou petecelor pestrițe și oropsite ale realității — fie ele capete de sîrmă ori frînturi de cuvinte — așezîndu-le laolaltă într-un fel anume și specific de relații și creînd astfel o entitate nouă, a constituit... esența artei lui Schwitters.

STEFAN THEMERSON

Vremuri grele

M-am așezat pe o bancă și m-am uitat de jur împrejur. Nu-mi era foame, căci primeam trei bucăți de pîine în dugheana unui negustor de tablouri pe care îl cunoșteam. Trei bucăți de pîine, cu brînză albă. Ploua cu fulgere și tunete. Așa că mi-am întrerupt ocupația de a vizita o dugheană după alta și de a încerca să capăt comenzi de portrete. Trebuie să existe oameni cărora să le surîdă să aibă un portret bun al capului lor simpatic făcut de mine, dar nu-i pot descoperi. Era furtună, așa că am rămas pe bancă, apărat de un platan imens. În spatele meu se afla o grămadă de sîrmă ghimpată căci războiul era în toi. Eram abătut de lipsa completă de perspectivă a situației mele, iar această bancă arăta tot atît de deznădăjduită ca și mine.

Viața e tristă. De ce oare directorul Galeriei Naționale nici măcar n-a voit să mă vadă ? El nu știe că eu aparțin avangărzii în artă. Asta-i tragedia mea. De ce oare d-l A îmi spune că nici măcar cu adevărat celebrul pictor, Locotenentul F. nu a putut obține comenzi de portrete, așa că eu ar trebui să fiu pe deplin satisfăcut. De ce peste tot mi se spune că trebuie să aștept pînă după război ? Aștept deja de șapte luni să lucrez, și stomacul meu nu mai poate aștepta să mănînce.

Din *Notele lui Kurt Schwitters*
(Al doilea război mondial)

GIORGIO DE CHIRICO (1888–)

Nu a avut nici o intenție analitică și nici o aptitudine logică: perspectiva, spre exemplu, a folosit-o nu în scop reprezentațional ,ci pentru efectul ei emoțional. Obiectele sînt de obicei în pictura sa izolate, asemeni recuzitei pe o scenă imaginară, și sînt astfel dispuse încît să creeze un sentiment de așteptare, de dramă. Dar în compozițiile sale nu se percepe sentimentul deliberării, așa că trebuie să presupunem că imaginile s-au infiltrat în viziunea sa interioară cu spontaneitatea unei transe.

HERBERT READ

Pictura viitorului

Pentru a fi într-adevăr nemuritoare, o operă de artă trebuie să treacă complet dincolo de limitele umanului : bunul simț și logica îi vor lipsi.

În felul acesta ea se va apropia foarte mult de starea de visare, și de asemenea de mentalitatea copiilor.

Ceea ce este necesar mai presus de orice, este să scăpăm arta de tot ce a fost conținutul ei familiar pînă acum ; tot ceea ce este subiect, ori idee, ori gîndire, ori simbol trebuie lăsat deoparte. Dacă mai accept încă ceva din Max Klinger, nu o fac pentru că este gînditor, simbolist sau erudit ; ci pentru că el *a inventat* ceva care n-a mai existat înainte, ceva ce poate fi văzut fragmentar ...ici și colo. Numai că el nu a avut forța să *înțeleagă* ascunzișurile profunde ale inimii ; acel cotlon care este cel mai profund, cel mai misterios și în ultimă instanță cel mai adevărat, să privească numai în acest cotlon și să vadă numai prin acest cotlon.

A avea curajul să *renunți* la tot restul. Acesta-i artistul viitorului : cineva care renunță la cîte ceva în fiecare zi, a cărui personalitate zilnic devine mai pură și mai inocentă. Căci chiar fără să calci pe urmele cuiva, atîta vreme cît

ești supus influenței directe a unui lucru pe care și altcineva îl *cunoaște*, ceva pe care îl poți citi într-o carte sau întîlni într-un muzeu, nu ești un artist creator în sensul pe care îl atribui eu termenului. Mai presus de orice, ceea ce este necesar este o mare încredere în tine însuți. Revelația pe care o avem de la o operă de artă, concepția unui tablou, *trebuie* să reprezinte ceva care are sens în sine, nu are subiect și care din punctul de vedere al logicii umane *nu înseamnă absolut nimic*. Spun că o astfel de revelație (sau dacă vreți, concepție) trebuie să fie resimțită atît de pregnant, trebuie să ne procure atîta bucurie ori durere, încît să fim obligați să pictăm, împinși de o forță mai puternică decît aceea care îl face pe omul hămesit să se repeadă ca o fiară asupra unui codru de pîine peste care dă din întîmplare.

Aceasta-i ceea ce trebuie să fie pictura viitorului.

Din *Note despre pictură*, de Chirico (1911—15)

NAUM GABO [1] (1890–)

Cine n-a rămas fără grai în fața frumuseții plastice desăvîrșite a unor mulaje în ghips depozitate pe rafturile catedrei de matematici a vreunei facultăți de științe ? Și totuși aceste obiecte nu sînt nimic altceva decît niște modele geometrice rectilinii, afară doar dacă nu reprezintă desfășurarea concretă, în spațiu, a vreunei formule algebrice a cărei inteligibilitate devine astfel perceptibilă simțurilor. Nu este de mirare ,deci, că nu le mai putem vedea acum pe ele sau pe altele, foarte asemănătoare lor, ca pe

[1] Naum Pevsner și-a schimbat numele în Naum Gabo în 1915 spre a nu fi confundat cu fratele său Nikolaus Pevsner. Împreună, cei doi frați au publicat Manifestul constructivist la 5 august 1920, la Moscova.

niște modele matematice, ci ca pe niște opere de artă de felul Coloanei desfășurate a lui Pevsner sau a Temei în spirală a lui Naum Gabo.

ÉTIENNE GILSON

Despre realismul constructivist

Eu atribui artei o funcție de o valoare mult mai mare și o așez pe o bază mult mai largă decît pe cea relativ șubredă și îngustă cu care ne-am obișnuit atunci cînd rostim cuvintele : pictură, sculptură, muzică, poezie etc.

Eu susțin că arta are o vitalitate supremă, inferioară numai supremației vieții însăși și că deci tronează asupra tuturor creațiilor omului. Înțeleg prin „artă" facultatea specifică și exclusivă a conștiinței umane de a concepe și reprezenta lumea din afara și din lăuntrul ei sub forma și prin mijloacele imaginilor-concepte, măiestrit construite.

Mai mult chiar, susțin că această facultate precumpănește în toate procesele orientării noastre fizice și mentale în cadrul acestei lumi care ne aparține ; fiind imposibil pentru conștiința noastră să perceapă sau să ordoneze, sau să acționeze asupra lumii noastre și în viața noastră în vreun alt mod decît prin intermediul acestor construcții, ale unui lanț veșnic schimbător, dar coerent totuși, al imaginilor-concepte. Mai departe, susțin că aceste imagini elaborate conștient sînt însăși esența realității lumii în căutarea căreia ne aflăm.

În consecință, susțin în continuare că toate celelalte elaborări ale conștiinței noastre, fie ele științifice, filozofice sau tehnice, nu sînt altceva decît arte deghizate în formele specifice ale disciplinelor lor particulare.

Extras din conferința memorială
Trowbridge (Trowbridge Lecture) de
Naum Gabo
(1948)

MARK TOBEY (1890–)

Mark Tobey este mult mai în vîrstă decît Pollok sau decît Koonig, dar, asemenea lor, și-a cîștigat pentru prima oară recunoașterea generală după cel de al doilea război mondial. A studiat arta chinezească și trăind pe coasta vestică, privește peste Pacific spre o tradiție a caligrafiei abstracte mai subtilă și mai străveche decît misticismul culorii prin care Kandinsky s-a străduit să atingă „armonia spirituală".

ALFRED H. BARR., JR.

Astăzi America trebuie să privească înspre Asia

Terenul nostru de astăzi nu este atît cel național sau regional cît înțelegerea acestui unic pămînt. Pămîntul a devenit rotund de mai multă vreme, dar nu în relațiile interumane sau în înțelegerea artelor fiecăruia ca parte a acestei rotunjimi. Ca de obicei, ne-am ocupat prea mult de lumea exterioară, obiectivă, în detrimentul celei interioare în care rezidă adevărata rotunjime.

Firește, realizăm acest fapt de o bună bucată de vreme, dar numai astăzi a devenit imperioasă necesitatea de a face ca pămîntul să devină o singură realitate. Universalitatea este caracteristica vremurilor pe care le trăim și toate semnificațiile acestor vremuri indică necesitatea universalizării conștientului din om și a conștiinței sale. De realizarea acestui lucru depinde viitorul nostru, afară doar dacă nu urmează să ne cufundăm într-un ev întunecat și universal.

America, mai mult decît oricare altă țară, are o poziție geografică care o face să mijlocească prima această înțelegere. Și dacă grație unor tipare vechi de comportare ea s-a orientat mereu către Europa, astăzi ea trebuie să-și asume poziția sa geografică și să ofere, asemenea lui Janus, una din fețele sale Asiei, căci nu va trece prea mult și valurile Orientului îi vor spăla energic țărmurile.

Întreaga această situație exercită o profundă înrîurire asupra dezvoltării sale artistice, mai ales pe povîrnișurile coastei Pacificului. De acest lucru sînt pe deplin conștient. Firește opera mea va reflecta o atare stare de lucruri și nu mă surprinde că un oriental reacționează față de o pictură de a mea în același mod ca un american sau un european.

Extras dintr-o declarație a lui
Mark Tobey (1946)

EDWIN DICKINSON (1891–)

Un artist american de prim ordin, a cărui operă nu este larg cunoscută publicului, cu toate că pictează susținut și cu măiestrie de mai bine de cincizeci de ani. ...Arta sa nu se integrează în nici una din categoriile ușor de definit. Este modernă, dar înrădăcinată în tradiție, reprezentațională dar nu și realistă în tematica ei, și deși întotdeauna identificabilă, este întrucîtva misterioasă.

HORIZON

Despre felul în care pictez

Sînt pictor în ulei. Am pictat multe piesaje *premier-coup* în America și Europa. Pe acestea sau le păstrez sau le distrug, dar niciodată nu lucrez asupra lor mai mult decît o singură dată. Din 1915 am pictat portrete-compoziții la scară mare, lucrînd asupra lor de la o sută la patru sute de ședințe de fiecare. N-au fost făcute nici un fel de desene preliminare pentru aceste compoziții și nici obiectele ce urmau a fi reprezentate n-au fost prevăzute dinainte. Totuși s-a urmărit întotdeauna să fie pictate modele umane precum și alte lucruri. Planurile ce precedau chiar și fixarea pînzelor includeau determinarea în prealabil a gamelor, diapazonul valorilor, schemele de culoare, numărul și gruparea petelor, dimensiunile și formele și varietatea lor. Cînd se constată că vreuna din

porțiunile atent pictate împiedică dezvoltarea compoziției, aceasta era înlăturată la timp și în locul ei se picta o porțiune mai potrivită. Această practică a eliminării și repictării explică în parte numărul mare de ședințe de care s-a simțit nevoia. După doi ani de lucru la o compoziție sau mai mult, propria mea evoluție în timpul acestei perioade făcea, ca să zicem așa, aducerea la zi a picturii, imposibilă. După ani de muncă asupra ei, o pictură nu putea fi cu desăvîrșire reorganizată, dar nici nu putea fi aruncată, așa că adesea m-am văzut silit să opresc lucrul și să încep altceva. Foarte plăcută și înviorătoare era întotdeauna începerea unei noi compoziții, neîmpovărat fiind de insatisfacțiile celei vechi.

Extras dintr-o declarație a lui
Edwin Dickinson (1963)

GEORGE GROSZ (1893–1959)

Artistul satiric cel mai atroce al epocii sale, el a șfichiuit fără cruțare relele rămase în Germania la sfîrșitul primului război mondial.

ERWIN O. CHRISTENSEN

Lumea realității și viziunea interioară

Linia nu există în natură. Linia este o invenție a omului ; așa este de fapt tot ceea ce este desen. Linia, desenul și scrierea sînt interdependente. Semnătura și celelalte materiale descriptive care adesea însoțesc desenele vechilor maeștri nu au o existență independentă ca scriere, separat de desenul însuși : ele formează parte a întregii concepții. Această idee este bine ilustrată de anumite desene ale vechilor maeștri ca Dürer, Altdorfer și Mantegna. Ea este și mai pregnant ilustrată în desenele orientale, unde linia și scrierea se contopesc formînd un tot indisolubil.

Trebuie să existe o raţiune pentru inventarea liniei. Da, ea este o călăuză pentru acei care s-ar aventura în lumea informă care ne înconjoară din toate părţile ; o călăuză care ne conduce la recunoaşterea formei şi a dimensiunii şi a înţelesului interior. Este ca firul pe care Ariadna l-a dat lui Tezeu înainte ca el să se aventureze în ungherele misterioase ale Labirintului. Linia ne călăuzeşte cînd vrem să intrăm în Labirintul nenumăratelor milioane de obiecte naturale care ne înconjoară. Fără linie, ne-am rătăci curînd : şi n-am fi niciodată în stare să ne regăsim drumul scăpînd din încurcătură.

Să urmăm deci linia, oriunde ne-ar conduce ea. S-ar putea să ducă la ceva foarte bine conturat şi precis — un peisaj, sau o siluetă, sau la un chip uman. Sau poate să ducă în subconştient spre tărîmul plăsmuirilor, unde fantezia hoinăreşte după pofta inimii.

Fantezia poate fi imaginaţie fără frîu şi fără nici o legătură cu lumea realităţii. Dar ea poate de asemenea să licărească dinapoia unui obiect simplu al naturii, cum ar fi un pom sau o piatră sau o dună de nisip. De fapt ea se află pretutindeni dacă poţi pătrunde suficient de profund sub coaja lucrurilor. Căci, în definitiv, natura nu este pur şi simplu suma totală a obiectelor însufleţite şi neînsufleţite. Există mai mult la un pom, o piatră sau o dună de nisip decît simpla aparenţă exterioară a realităţii. După un noian de rugăciuni s-ar putea ca îngerul să-şi facă apariţia şi s-ar putea să şi-o facă chiar şi eternul adevăr mistic ascuns înapoia concepţiilor noastre îngust-clasificatoare despre natură. Cum a spus odată marele Dürer : „Arta este împlîntată în natură ; cel ce poate s-o smulgă, o stăpîneşte".

Ultimul secol a pus un accent considerabil pe lumea exterioară a realităţii, dar a neglijat lumea interioară. Şi aşa se face că astăzi, cînd căutarea adevărului interior din nou a pus stăpînire pe sufletul omului, ne simţim spiritual

mai înrudiţi cu pictorii Evului Mediu decît cu desenatorii realişti care au trăit în zilele bunicilor noştri. Un desen de Pisanello sau de Grünewald nu este un simplu crochiu ; e foarte posibil să fie sau schematic sau complet, dar va fi întotdeauna un organism spiritual.

După cum spuneam, linia este o invenţie — un produs al creierului şi sufletului omului. Este perfect logic şi natural, deci, ca liniilor pe care le întîlnim în natură să le adăugăm altele care sînt produsul viziunii noastre interioare. Un astfel de desen poate prezenta atît crusta exterioară cît şi esenţa internă. El este infinit superior maşinăriei căreia îi spunem aparat fotografic. Nu poţi să-ţi iei aparatul de fotografiat în lumea viselor. Nici un aparat fotografic n-a fost inventat vreodată — şi nici nu va fi — care să poată oferi o înregistrare mecanică ireproşabilă a reveriilor sau a viziunilor tale interioare.

Din fragedă copilărie mi-a plăcut să desenez. Unde am desenat ? Ce mijloace am folosit ?

Puţin importă că am făcut primele desene cu cretă albă pe o tablă şi că mai tîrziu am făcut schiţe în cărbune după mulaje de ghips la Academie. Întreaga viaţă artistică a unui pictor este povestea unei creşteri constante — a unei curiozităţi, observaţii şi cercetări constante. În istoria unei creşteri totul este important, chiar şi primii paşi şovăitori ai copilăriei artistice.

Opera matură a unui artist adesea revelează o anumită naivitate adultă...

Veţi observa că, în general, deşi las frîu liber fanteziei mele, n-am neglijat crusta exterioară a lucrurilor. Respingerea totală a realităţii este o chestiune primejdioasă. O fantezie total abstractă are tendinţa de a deveni stilizată şi convenţională. Priviţi de exemplu desenele lui Aubrey Beardsley, care s-a bucurat de o vogă nemaipomenită în jurul anului 1900, şi veţi înţelege ce vreau să spun. Fantezia abstractă

care devine convenţie pură trebuie să fie tot

atît de evitată de artist ca și copierea servilă a naturii.
Cel ce urmărește fantezia nu trebuie să evite realitatea ; el trebuie să știe cum să prezinte înfățișarea exterioară a lucrurilor împreună cu conținutul lor interior. Primitivii italieni au posedat această facultate într-un grad foarte înalt. Ei au creat o lume interioară, lăsînd totuși crusta exterioară a realității intactă.
Întotdeauna am căutat să adopt ca model diferitele forme pe care le asumă natura ; și totuși, niciodată nu mi-am abordat misiunea cu atîta zel și auto-încredere ca în America... Odinioară, cînd am încercat satira politică și socială, i-am simțit adesea limitele. Portretizînd și satirizînd evenimentele zilei, comediile și tragediile scenelor trecătoare, artistul este ca un scripcar ce-și plimbă arcușul pe o vioară prea mică. Există doar puțin loc în arta mare pentru echivocurile, ironiile și insinuările satiricului. Cu toată umilința vă furnizez probele materiale că am depășit faza satirică a dezvoltării mele artistice.

Din *Desene de George Grosz*, de George Grosz

CHARLES BURCHFIELD (1893–)

Un pictor al amintirilor într-o eră a anticipației.

JAMES THRALL SOBY

Nici un alt artist american de la mijlocul secolului al nouăsprezecelea pînă astăzi, nu s-a apropiat mai mult de natură, nu i-a exprimat dispozițiile cu mai multă imaginație și nu a găsit o mai mare forță spirituală în prezența ei.

JOHN I. BAUR

Calea stearpă a decorativului

Aș dori mai curînd să nu fac nici un alt comentariu privitor la artele de azi decît pe acela că socotesc orice comentariu inutil ; cînd undeva

se instalează decadența și se pune cu adevărat în mișcare, nu mai există nimic care s-o poată opri ; trebuie să-și facă stagiul mai înainte ca o renaștere să poată începe.
Nu pot deloc să-mi dau seama ce efect ar putea avea un curs de proiectare asupra unui artist dacă el nu urmează de asemenea o pregătire *academică* în desen după natură, natură moartă, și compoziție — de fapt, renașterea din arte la care m-am referit nu se va putea produce dacă aceste obiecte de studiu nu sînt reintroduse în formarea artistului. Altminteri vom continua să bătătorim mai departe calea stearpă a decorativului pe care majoritatea artiștilor o străbat astăzi. Slavă Domnului că există cîțiva individualiști care refuză să se conformeze.

Artistul nu încearcă să evite natura

Artistul trebuie să picteze, nu ceea ce vede în natură, ci ceea ce se află acolo. Spre a face acest lucru, el trebuie să inventeze simboluri, care, dacă sînt folosite adecvat, fac ca opera lui să pară chiar mai reală decît ceea ce se află în fața sa. El nu încearcă să evite natura ; opera sa este superioară aparențelor superficiale ale naturii, dar nu și legilor ei fundamentale.

Din două declarații de Charles Burchfield (1959, 1963)

JOAN MIRÓ (1893–)

Picturile abstracte ale lui Joan Miró încorporează aspecte de imagistică biologică, ceea ce le conferă un umor lugubru și deconcertant. Lucrul intens în colaj și cu diferite materiale, precum studiul de forme și texturi, l-a condus pe Miró la o mai mare simplificare a formelor, accentul căzînd pe liniile curbe și pe organismele amoebice care par a pluti într-un spațiu imaterial.

HELEN GARDNER

Starea picturii astăzi

Intrebare. Care sînt favoriţii dv. printre maeştrii şi şcolile vechi de pictură ?

Răspuns. Şcolile mele de pictură favorite sînt cît mai departe înapoi, în trecut : pictorii cavernelor — primitivii. Mie Renaşterea nu-mi suscită acelaşi interes. Dar am un mare respect pentru Renaştere. Opera lui Leonardo da Vinci mă face să mă gîndesc la acel „esprit" al picturii. Iar în opera lui Paolo Uccello, mă interesează mai ales plasticitatea şi structura. Aceasta, cred, se întîmplă adesea în pictură. Unii pictori sînt superiori pentru spiritul şi forţa pe care le reprezintă. Alţi pictori îţi plac pentru că sînt mai buni ca pictori. În ce mă priveşte, găsesc că îmi plac Odilon Redon, Paul Klee şi Kandinsky pentru „esprit-ul" lor. Ca pictură pură — din punctul de vedere al plasticităţii — îmi place Picasso sau Matisse. Dar ambele puncte de vedere sînt importante.

Întreb. Astăzi sînt multe genuri de pictură. În epocile mai vechi, egipteană, greacă, Renaştere, a existat mai mult sau mai puţin un singur gen de pictură în fiecare perioadă. Din care motiv ?

Răspuns. Au existat întotdeauna diferite tipuri de pictură într-o epocă. Ceea ce vedem noi în muzee astăzi este numai rezumatul a ceea ce ne-a parvenit trecînd prin toate celelalte. Într-o perioadă de tranziţie (ca cea prezentă), în care există multe eforturi şi păreri diferite, se întîlnesc multe tendinţe în artă. Acesta este motivul pentru care mă izolez de alţii pentru a vedea clar. Iau seama la trecut, dar cînd lucrez am şi viitorul în minte.

Întreb. Care credeţi că este direcţia pe care s-ar cuveni să o apuce pictura ?

Răspuns. Să redescopere izvoarele simţirii omeneşti.

Întreb. De ce este pictura atît de esoterică astăzi ?

Răspuns. Trăim într-o perioadă de tranziţie. Este necesar să revizuim tot ceea ce s-a făcut.

Întreb. Cum vă satisface pictura din America ? Mă refer la pictorii mai tineri care privesc înainte ?

Răspuns. Da, înţeleg. Admir foarte mult energia şi vitalitatea pictorilor americani. Îmi place mai ales entuziasmul şi prospeţimea lor. Acest lucru inspiră încredere. Ei ar face foarte bine dacă s-ar elibera de influenţa Europei.

Dintr-un interviu dat de Miró (1947)

STUART DAVIS (1894–)

Davis foloseşte crîmpeie de tipăritură sau cuvinte şi expresii abstracte pentru a conferi picturii o calitate abrazivă, contemporană, şocul unei realităţi cotidiene brusc evocată în mijlocul unei scheme picturale abstracte. Alte ori literele sînt identificate cu individul şi cu emoţiile sale, într-o ambianţă citadină anonimă...

Arta lui Davis este una din puţinele verigi de legătură între prima fază de artă avansată a Americii şi experimentul contemporan. În timp ce expresia sa nu mai este corelată ca stil sau ţeluri cu abstracţionismul actual, în deceniul al patrulea ea a constituit un util cadru de referinţă şi un punct de sprijin pentru mulţi dintre artiştii tineri care începeau să se deplaseze în direcţia abstracţionismului.

SAM HUNTER

Întotdeauna am considerat pictura „o figură"

Am susţinut întotdeauna că pictura are o circulaţie publică efectivă atunci cînd ea este un obiect independent şi nu reflectarea subiectivă a unuia. *Conţinutul artei* majore corespunde prospeţimii experienţei subiective care a propulsat-o, dar se comunică într-o gramatică şi sintaxă vizuală obiectivă. Arta de acest gen nu se demonetizează pentru că este bazată pe calitatea reacţiei plăcute la lucrurile simple din

viața de toate zilele, facultate împărtășită de majoritatea oamenilor. Aceste remarci constituie o rapidă trecere în revistă a unei atitudini, fără vreo pretenție filozofică...
Recent s-au făcut auzite voci în anumite cercuri cum că există o pletoră de artă abstractă de toate genurile. S-a lansat chemarea ca „figura" să fie reintrodusă în artă. Trebuie să recunosc sincer că niciodată nu mi-am dat seama că fusese lăsată la o parte. Întotdeauna am considerat că pictura este figurativă. Pot înțelege posibilitatea apariției unei ușoare plictiseli și uitări ca urmare a impactului masiv datorat contactului cu arta prezentului, dar „tratamentul" sugerat mi se pare lipsit de rațiune. Îmi apare mai degrabă ca prescripția unui vraci care și-a pierdut talentul și inteligența.
În realitate, panorama încărcată a picturii americane de astăzi este cea mai impunătoare din istoria noastră, din punct de vedere calitativ. O colare a panoramelor precedente face această constatare evidentă. Lucrările individuale care se impun nu sînt deloc afectate, ele constituind simptomele prin care li se reamintește oamenilor să facă distincția între tabelele sinoptice ale statisticii și artă.

Dintr-o declarație a lui Stuart Davis (1961)

CHAIM SOUTINE (1894–1943)

Totul dansează în juru-mi ca într-un peisaj de Soutine.

MODIGLIANI

Își îndoaie și-și scutură figurile de parcă ar fi toate cuprinse de dansul Sf. Vitus. Naturi statice armonioase, flori și fructe le reduce la zdrențe și cîrpe. Casele oscilează pe fundații și se mișcă cu ardoare de colo pînă colo în peisaj, întorcîndu-l pe de-a-ndoaselea ca într-o serie de șocuri seismice.

WALDEMAR GEORGE

Scrisoare către Zborowski

1923

Am primit cecul. Îți mulțumesc. Regret că nu ți-am scris mai de mult despre lucrările mele. Mi se întîmplă pentru prima oară în viață că nu am fost capabil să fac nimic.

Sînt într-o stare de spirit proastă, sînt demoralizat, și asta mă influențează.

Am numai șapte pînze. Îmi pare rău. Am vrut să părăsesc Cagnes, acest peisaj pe care nu-l pot suporta. M-am dus chiar pentru cîteva zile la Cap Martin, unde m-am gîndit să mă stabilesc. Mi-a displăcut. A trebuit să curăț pînzele pe care le începusem.

Mă aflu la Cagnes din nou, împotriva voinței mele, unde, în loc de peisaje, voi fi silit să fac cîteva nenorocite naturi statice. Vei înțelege în ce stare de nehotărîre mă aflu. Nu-mi poți sugera un loc unde să merg ? Pentru că, de cîteva ori, m-a bătut gîndul să mă reîntorc la Paris.

Al d-tale, Soutine

DAVID ALFARO SIQUEIROS (1898–)

Siqueiros este sinteza minunată dintre concepția de masă și reprezentarea ei percepută individual.

SERGHEI EISENSTEIN

Dacă Orozco este vocea critică a acestei mișcări [1], *iar Rivera interpretul ei genial, Siqueiros este flacăra entuziasmului ,neostoit și turbulent, care arată posterității obligația ei de a continua în direcția indicată de Revoluția mexicană, dar pe care o consideră o etapă mai degrabă decît un țel.*

FERNANDO GAMBOA

[1] Așa-numitul „neo-realism".

Despre arta fără funcție ideologică

O artă fără funcție ideologică, în ciuda geniului creatorului ei — sau mai concret a făuritorului ei — îl schimbă pe artist progresiv și inevitabil într-un jongleur pentru societatea de „ladies and gentlemen"... tot așa precum un generator determină forța curentului.

Despre sentimentul profund al profesionalismului

Noi ne împotrivim proverbului „Un pictor este născut, nu făcut". În schimb propunem formularea următoare : „Pictorul se naște fără îndoială, prin aceea că facultatea sa este emotivă... dar numai mai tîrziu este făcut ori nimicit". Astfel, noi încercăm să punem capăt instinctualismului, metodei somnambulice, ca mobil exclusiv al producerii artelor plastice reprezentaționale... și prin aceasta nu facem altceva decît să ne reîntoarcem la clasici.

Despre semnificația artei mexicane moderne

Pictura mexicană este singurul impuls internațional cu o teorie, deși poate foarte juvenilă, fiind teoria rudimentară a unei mișcări care tocmai începe, totuși o teorie și o teorie vitală în orice caz. Mai departe, ea este singura mișcare internațională modernă care își pune teoria în practică : o practică cu toate contradicțiile ce se întîlnesc inevitabil în perioadele de tranziție, lipsindu-i încă formele și stilurile care să-i aparțină exclusiv, amestecată cu toate. Dar acest lucru este firesc în asemenea procese de dezvoltare, mai înainte ca ea să atingă „propria sa catedrală gotică". O mișcare, deși încă în faza ei de bîiguire, care nu și-a elaborat propria elocință și propria ei atitudine, dar care fără îndoială are un drum deschis în față... singurul drum care funcțional transmite deodată echivalentul social a ceea ce astăzi sîntem

capabili să denumim un realism nou, noul umanism al prezentului și al viitorului imediat, și, ca un țel mai îndepărtat, al unui nou clasicism.

Din declarații ale lui Siqueiros
(1951)

JEAN DUBUFFET (1901–)

Poate că cel mai original pictor care s-a impus la Paris după război nu este un abstracționist în arta sa. Un om de o maturitate și o inteligență excepțională, Jean Dubuffet combină un stil infantil cu inovații îndrăznețe în tratarea suprafeței, și cu un simț grotesc al umorului.

ALFRED H. BARR, JR.

Despre pictura mea

Cred din ce în ce mai mult că picturile mele din anii anteriori au evitat în subiect și execuție motivările specific umane. Pentru a picta pămîntul, pictorul tindea să devină pămînt și să înceteze să mai fie om — adică, să fie pictor. Ca reacție împotriva acestei tendințe absenteiste tablourile mele din acest an pun în joc în toate privințele o foarte insistentă *intervenție*. Prezența în ele a pictorului este acum constantă, chiar exagerată. Ele sînt pline de personaje, și de rîndul acesta rolul lor este jucat cu spirit. Mi se pare că în întreaga dezvoltare a operei mele există o fluctuație constantă între parțialitatea în favoarea personajelor și parțialitatea în defavoarea lor. Pe lîngă aceasta aș menționa că imitațiile, elaborările și variațiile care au fost făcute după tablourile mele de tip „materiologic" de către atîția pictori în ultimii ani au contribuit, fără îndoială, în a mă întoarce de pe drumul acesta și de a mă trimite în direcția opusă. Tablourile mele *Hautes Pâtés* din 1945 și din anii următori, apoi cele din seria *Sols et Terrains* din 1951 și 1952, au avut, la momentul respectiv, un caracter extraordinar

și supranatural, care m-a încîntat. Totuși, ele nu mai excită această putere asupră-mi, acum cînd întîlnești în vitrinele tuturor galeriilor de artă din lume tablouri derivînd din aceleași atitudini spirituale, și care și-au împrumutat mai mult sau mai puțin temele, stilul, culoarea și compoziția. Simt nevoia ca fiecare operă de artă, în mod necesar și în gradul cel mai înalt, să te scoată din context, provocînd o surpriză și un șoc. O pictură nu mă impresionează dacă nu este complet neașteptată. De aici derivă și noua mea preocupare, care cel puțin îmi procură satisfacția de a fi purtat pe un teritoriu pe care nimeni altcineva n-a mai călcat.

Dintr-o declarație de Dubuffet
(1961)

PHILIP EVERGOOD (1901–)

Deși fiecare tablou este reprezentațional, nimic nu este real. Cei slabi sînt emaciați. Cei puternici sînt o masă de carne. Bărbații săi au bicepși enormi. Florile sale sînt cu totul disproporționate față de oamenii din jur. Există o distorsionare delicată a perspectivei și o tratare stilizatoare exagerată, care împreună conferă lucrărilor sale un sentiment de inocență neajutorată.

SAMUEL BEIZER

Produsul final trebuie să fie înviorător

În picturile mele urmăresc să fiu simplu și clar. Cît despre sens, se dezvăluie cam fără menajamente. Dacă culoarea e mînuită tot atît de fără menajamente cum este ideea, s-ar putea să fii deficitar la capitolul interes plastic și mister pictural. Cînd ideea și atmosfera unui tablou sînt concepute puternic, direct, aceasta nu exclude folosirea estompării și chiar a prezenței de pasaje neexplicate și juxtapunerea

unor amănunte elaborate peste ele, dacă se consideră necesar.

Produsul final trebuie să fie înviorător într-un anume mod și nerăsuflat cum este Natura însăși. Un munte reprezintă o emoție nestăvilită pentru ochi și simțuri datorită faptului că simpla mărime și masele și blocurile abrupte se îmbină împreună cu miliardele de detalii de rocă fertilă, țancuri de stîncă, frunziș, într-o combinație de pasaje întrerupte peste o formă monolitică.

Este aceeași varietate pe care o are o pădure — o pasăre — orice animal.

Iar Omul are aceeași diversitate de textură și formă în alcătuirea sa ca aproape orice altceva, dar aici ceva indescifrabil a fost adăugat. I s-ar putea spune : energia interioară care se reflectă în expresie. În acest fel Omul reprezintă o provocare specială adresată artistului. Pe mine mă interesează Oamenii cu precădere.

Realismul sau reprezentaționalismul nu se vor demoda niciodată

Noi, cei care tratăm un subiect, ne exprimăm personalitatea, gusturile și talentul în această direcție. Realismul sau reprezentaționalismul nu se vor demoda niciodată și nici nu vor merita vreodată epitetul de „arhaic" cu care este uneori etichetat de proști și ignoranți.

Reprezentările nu vor fi niciodată înlocuite de ceva nou pentru că spiritele noi le vor adăuga faze la fel cum vioara va rămîne totdeauna un instrument pentru că răspunde unei nevoi — o frumusețe specială — o calitate în muzică pe care nimic nu o poate înlocui. Cred că oamenii vor fi totdeauna dornici să vadă o artă care se ocupă de formele naturii, de om, de animale, de copaci, o artă care încearcă să exprime stările de spirit variabile ale naturii, valorile și emoțiile umane.

Să-i lăsăm pe teoreticieni să teoretizeze și pe

 avangardiști să „conducă". Să lăsăm ca monu-

mentele să se desfășoare la dimensiunile cele mai extravagante și mai înfricoșătoare pe care le poate produce banii și puterea, împlinind fantezist exagerările cutărei sau cutărei secte artistice.
Orice artă care posedă imaginație, și are acea „tușă magică" exprimînd adevăruri universale pe care omul le poate simți și înțelege, este validă — este Artă. Numai oamenii și timpul vor decide ce este mare. Cît privește „durabilitatea" în stadiul actual al erei atomice, numai diplomații și liderii militari vor decide ce urmează să dureze.

Din două declarații de Philip Evergood (1963, 1961)

ROBERT GWATHMEY (1903–)

Mesajul lui Gwathmey este un mesaj de protest, comentariu social și indignare prin vocea artei.

ROLAND F. PEASE, JR.

Frumusețea derivă din coerența structurală

Arta în sine rezultă, în parte, din caracterul imperios de a exprima, atribut unic al omului. Este o dorință de a găsi și separa adevărul din complexul de minciuni și subterfugii în care trăiește omul. Ceva pe care artistul îl socotește în mod necesar demn de a fi înregistrat. Artistul, lucrînd fără compromisuri, din propria sa experiență și din convingerile sale filozofice, își domină subiectul. Toate acestea promovează o împărtășire a experiențelor emoționale valoroase și îl recheamă pe om la idealurile sale culturale. Aspectele formale, convențiile meșteșugului, precum și istoria, toate sînt esențiale pentru înțelegerea artei. Această cunoaștere, dacă este însă izolată, devine statică, iar particularitățile exterioare asumă proporții exagerate. Timpul, locul, originea și raritatea capătă ascendent asupra adîncimii înțelegerii. În cadrul abordării istorice înguste se pune semnul egalității între intelectual și estetic, gustul ajunge să fie confundat cu moda, și întregul devine fragmentat. A pretinde să separi subiectul de intenția artistică echivalează cu a viola structura fundamentală, a-i nega anatomia.
Arta este soluția conceptuală a formelor complicate, fuziunea perceptuală a personalității, nu umilă ornamentație a pirotehnicii de suprafață. Frumusețea nu derivă niciodată din efecte decorative, ci din coerență structurală. Arta nu se dezvoltă niciodată din persuasiunea eclectismului lustruit sau din elanul îmbietor al orchestrei de estradă.

Dintr-o declarație de Robert Gwathmey (1963)

MARK ROTHKO (1903–)

Stilul pictural al lui Rothko a evoluat de la modul realist al anilor treizeci la invențiile grave și monumentale ale zilelor noastre. El și-a dezvăluit primul său stil original la începutul anilor patruzeci, sub influența mișcării suprarealiste mondiale... Apoi, în 1947, Rothko a eliminat formele recognoscibile definite de linii, construindu-și suprafețele din pete neregulate de culoare de intensități stridente, care formau un complex de suprafețe segmentate și distincte.

SAM HUNTER

Romanticii au fost îmboldiți

Îmi concep tablourile ca pe niște drame : formele din tablouri sînt actorii. Ele au fost create din nevoia unui grup de actori care să fie în stare să se miște dramatic nestînjeniți și să execute gesturi fără jenă.
Nici acțiunea nici actorii nu pot fi anticipați sau descriși dinainte. Ei încep ca o aventură necunoscută într-un spațiu necunoscut. Momentul definitivării este acela cînd printr-o străfulgerare a recunoașterii se constată că ei au într-adevăr cantitatea și funcția care a stat în intenția inițială. Ideile și planurile care au existat în minte la început au fost pur și simplu pra-

gul prin care se părăsește lumea în care ei se ivesc.
Marile tablouri cubiste transcend astfel și dezmint implicațiile programului cubist.
Cea mai importantă unealtă pe care artistul și-o făurește este credința în capacitatea sa de a face miracole atunci cînd ele sînt necesare. Tablourile trebuie să fie miraculoase : în clipa în care unul este definitivat, intimitatea dintre creație și creator ia sfîrșit. El devine un străin. Tabloul trebuie să fie pentru el, ca pentru oricine care îl contemplă mai tîrziu, o revelație, o rezolvare neașteptată și fără precedent a unei nevoi etern familiare.

Despre forme

Ele sînt elemente unice într-o situație unică. Ele sînt organisme cu voință și pasiune de autoafirmare.
Ele se mișcă cu o libertate interioară și fără nevoia de a se conforma sau de a viola ceea ce este probabil în lumea familiară.
Ele nu au nici o legătură directă cu vreo experiență particulară vizibilă, dar în ele se recunoaște principiul și pasiunea organismelor.

Dintr-un articol de
Mark Rothko (1947)

SALVADOR DALI (1904–)

Dali a înzestrat suprarealismul cu un instrument de importanță capitală, mai cu seamă cu metoda critică paranoică, care s-a dovedit imediat capabilă de a fi aplicată cu egal succes la pictură, poezie, cinema, la construirea unor obiecte tipic suprarealiste, la modă, la sculptură și chiar, dacă este necesar, la tot soiul de exegeze.

ANDRÉ BRETON

Metoda critică paranoică

Consider că a sosit momentul cînd, printr-o avansare paranoică și activă a minții, va fi posibil (simultan cu automatismul și alte stări

pasive) să sistematizăm haoticul și astfel să ajutăm la discreditarea completă a lumii realului.
Paranoia se folosește de lumea exterioară pentru a afirma ideea ei dominantă, și are caracteristica descumpănitoare de a-i face pe alții să accepte realitatea acestei idei. Realitatea lumii exterioare este folosită pentru ilustrare și demonstrație, și ea astfel vine să servească realitatea minții noastre.

Definiția suprarealismului [1]

Fotografia colorată manual a „iraționalității concrete" și a lumii imaginatice în general.

Din *Provocări filozofice*, de Dali

---

[1] La ultima expoziție dadaistă importantă de la Paris, din iunie 1922, André Breton și liderul dadaist Tristan Tzara s-au aflat în divergență. După victoria lui Breton, el a reușit să atragă în tabăra sa o seamă de dadaiști importanți, elvețieni și germani. În 1924, s-a publicat Primul Manifest Suprarealist. În Manifest, Breton își definea crezul astfel : „Cred în transmutația viitoare a celor două stări aparent contradictorii, visul și realitatea, într-un fel de realitate absolută, de suprarealitate, dacă ne putem exprima astfel. Aștept nerăbdător această realizare, sigur că eu nu voi lua niciodată parte la ea, dar moartea nu va însemna mare lucru pentru mine dacă aș putea gusta bucuria pe care o va degaja în ultimă instanță".
Deoarece mișcarea suprarealistă s-a preocupat de literatură și de politică ca și de artele plastice (în 1925 Breton a alăturat-o comunismului), au existat numeroase *dispute intelectuale printre membrii noii mișcări*. Una din rațiunile principale pentru care suprarealismul a eșuat, ca mișcare, în anii treizeci s-a datorat faptului că, ideologic, nu s-a putut alinia cu dogmatismul. Totuși artiștii au continuat să lucreze individual în spirit suprarealist.

Printre artiștii care s-au asociat într-un fel sau altul mișcării încă din primii ani, se numără Tanguy, Ernst, Arp, Masson, Matta, Dali, Seligman și alții.

WILLEM DE KOONING (1904–)

Impunerea lui Willem de Kooning în rolul său de cel mai influent pictor al expresionismului abstract a început imediat după prima sa expoziție individuală în 1948. ...De Kooning este un inventator. O singură linie se-nvolburează și se angulează, se intersectează pe sine, interacționează, produce forme. Alte linii participă. Formele încep să intre în raporturi și acțiuni reciproce și pînă în preajma anului 1959 sînt uitate sau convertite în suprafețe inundate de culoare; străvezii dar bogate în nuanțe și culori; culori peste culori; culori în culori; culori ce extind spațiul, definesc suprafețe.

DANIEL ABRAMSON

Nu există un stil de a picta astăzi

Spiritual sînt oriunde spiritul meu îmi permite să mă aflu, și asta înseamnă în mod necesar viitorul. Nu mă bîntuie nici o nostalgie totuși. Dacă întîlnesc una din acele mici figurine mesopotamiene, nu mă încinge nici un dor, ci, dimpotrivă se poate să mă cuprindă o stare de neliniște. Arta nu pare niciodată să mă liniștească sau să mă purifice. Par întotdeauna învăluit în melodrama vulgarității. Nu mă gîndesc la interior sau la exterior — sau la artă în genere — ca la o situație de tihnă. Știu că există o idee terifiantă acolo undeva, dar ori de cîte ori vreau să mi-o apropii, mă cuprinde o senzație de apatie și simt nevoia să mă întind și să dorm. Unii pictori, printre care mă număr, nu le pasă pe ce fel de scaun stau. Nici măcar nu trebuie să fie unul confortabil. Sînt prea nervoși ca să descopere unde ar trebui să șadă. Nu doresc să „șadă într-un stil". Mai degrabă, ei au descoperit că pictura — orice fel de pictură, orice stil de pictură — spre a fi cît de cît pictură, de fapt — este un fel de a trăi astăzi, un stil de viață, ca să zicem așa. În aceasta rezidă forma ei. Exact lipsa ei de utilitate o face să fie liberă. Acei artiști nu doresc

să se conformeze. Ei doresc numai să fie inspirați.

Instinctul de grup poate fi o idee bună, dar există totdeauna cîte un dictator mărunt care dorește să facă din instinctul său instinctul de grup. *Nu există* nici un stil de a picta astăzi. Există tot atîția naturaliști printre pictorii abstracți cîți pictori abstracți în așa numita școală tematică.

Dintr-o declarație de Willem
de Kooning (1951)

Uneori trec prin perioade de adevărată disperare

Indiferent ce văd devine formele mele și condiția mea. Formele ce pot fi recunoscute și pe care oamenii le deslușesc uneori în tablouri după ce ele sînt pictate, le văd eu însumi, dar dacă ele ajung acolo accidental, sau nu, cine știe ?...

Trebuie să recunosc deschis că vreau să dobîndesc recunoașterea și popularitatea. Desigur, uneori trec prin perioade de adevărată disperare, îmi privesc tabloul și-mi spun : „Ce naiba fac ?" Dar s-o iau iarăși de la capăt — care capăt ? Ca artist sînt ce sînt acum, și nu ar fi cu putință să mă întorc din nou la figurativ, la academie, adică de acolo de unde am pornit. În Olanda eram un membru al academici cu toate drepturile, de la vîrsta de doisprezece ani.

Dintr-un interviu cu Willem de Kooning
de Selden Rodman (1956)

ARSHILE GORKY (1904–1948)

Cînd Jackson Pollock, Hans Hofmann, Arshile Gorky și alți cîțiva dintre contemporanii lor au căutat în primii ani ai celui de al doilea război mondial să se emancipeze atît de lumea închisă a abstracționismului geometric cît și de sugerarea de imagini din arta figurativă și suprarealistă, ei s-au trezit brusc pe un teritoriu nefamiliar, lipsit de reperele convenționale

sau de procedeele prescrise. Ei ajunseseră în necunoscut oarecum din spirit de abnegație, dar au pornit o dezbatere asupra renunțării la trecut, asupra valorilor pozitive ale libertății și spontaneității. Invenția liberă deveni proprie ei justificare și planul tabloului, realitatea fizică a suprafeței în toată concreteţea ei, deveni propria ei mitologie. Funcția imaginii a fost inversată; a fost detașată de toate obiectele din lumea exterioară, și a devenit în schimb un grafic vital al propriilor operații ale artistului; reflecta autosuficiența actului creator.

SAM HUNTER

Pictînd fresca aeroportului

Suprafața planului arhitectonic bidimensional al zidului trebuie reținută în pictura murală. Cum să înving această problemă plastică cînd tema frescelor mele era aceea a spațiului nelimitat al lumii cerurilor aviatice?... Problema s-a rezolvat de la sine cînd am luat în considerare noua viziune pe care zborurile au dat-o ochilor oamenilor. Insula Manhattan cu toți zgîrie-norii ei de la bordul unui avion care zboară la înălțimea de cinci mile devine doar o hartă geografică, o suprafață plană bidimensională. Această nouă percepție simplifică contururile și formele obiectelor terestre. Grosimea obiectelor este pierdută și rămîne numai spațiul ocupat de obiecte. O astfel de simplificare îndepărtează toate detaliile decorative și lasă artistului limitări care devin un stil, o invenție plastică, caracteristică timpului nostru. Cum aveam să utilizez acest concept nou pentru frescele mele?

În concepția populară despre artă, un aeroplan este pictat ca și cum ar arăta într-o fotografie. Dar o asemenea idee învechită nu are nici o unitate arhitecturală în spațiul pe care urmează să îl ocupe, nici nu reprezintă veridic un aeroplan cu toate ramificațiile lui. O operație deveni „imperativă", și de aceea în primul panou de „Activități pe cîmp" a trebuit să disec un avion

în părțile lui constitutive. Un avion se compune dintr-o multitudine de contururi și forme, iar eu am folosit asemenea forme elementare cum ar fi o cîrmă, o aripă, o roată, un proiector etc., spre a crea nu numai interesul numeric, ci și pentru a include de asemenea în cadrul unui spațiu moral dat simbolurile plastice ale aviației. Aceste simboluri plastice sînt elementele permanente ale aeroplanelor care nu se vor schimba odată cu schimbările de proiectare.... Pentru a mări intensitatea acestor forme, am folosit astfel de culori locale ce pot fi văzute pe cîmpul de aviație, roșu, albastru, galben, negru, gri, maro, pentru că aceste culori au fost folosite inițial să contureze mai puternic obiectele în raport cu fundalurile neutre, astfel ca ele să se distingă clar și repede.

Dintr-o declarație de Arshile Gorky

CORNELIU BABA (1906–)

Corneliu Baba s-a afirmat în pictura românească ca una din personalitățile cele mai viguroase și mai reprezentative. Arta sa realistă evocă viața și năzuințele oamenilor în forme monumentale, pline de forță și de expresie.

Arta lui Corneliu Baba e în primul rînd o meditație asupra lumii și a vieții și nu un simplu cîntec de culori.

K. H. ZAMBACCIAN

Corneliu Baba este, prin toate aspectele artei sale, un pictor al omului. Dimensiunea umană este pretutindeni prezentă în arta lui. Înregistrăm această prezență chiar acolo unde tematica nu implică figura omului. Dar ea ne vorbește mai puternic acolo unde artistul și-a propus anume studiul caracterelor omenești, așa cum acestea apar în expresia figurilor, în atitudinile corpului, în elocința mîinilor, nelipsite din toate portretele lui Baba.

TUDOR VIANU

Tonitza n-a avut nevoie de savantlîcul dubios al descompunerilor recompuse

În fața unui nud de Tonitza, a unui cap de copil, a portretului de clovn, a unui peisaj sau vas cu flori, la fel ca și în fața oricărei pînze de Luchian, ți se cere sfiiciune. Lirismul și candoarea sensibilității amîndurora nu suportă gălăgie, teoriile încîlcite, vulgaritatea ; la fel cum nu suportă interpretările literare, istorisirile banale pe marginea admirabilelor crîmpeie de poezie, explicate cu palete înrudite, prin bogăția și lumina lor.

Deși activitatea lui Tonitza se desfășoară în perioada dintre cele două războaie mondiale în care tensiunea creatoare a artistului era amenințată de caracterul nevrotic al urmelor marelui flagel social, forma sa nouă în pictura românească rezistă sensibilității morbide a secolului —angoasa tragică a epocii nu-l biruie. La adăpostul lecției lui Luchian și copleșit de lirismul dramatic al sublimului martir al picturii românești, Tonitza n-a avut nevoie de savantlicul dubios al *descompunerilor recompuse* și nici de încîlcitele enigme ermetice ale vremii. Pictura sa, la fel ca a marelui său dascăl, este cînd cîntecul fermecat al unui fluier cioplit, cînd arabescul și culoarea înfloriturilor fără pereche pe un vas de lut țărănesc. În simplitatea picturii amîndurora stă cea mai autentică lecție de meșteșug și de sinceritate. Luchian și Tonitza trăiesc alături în cea mai deplină înfrățire, strălucirea picturii unuia nefăcînd decît să dorești alături și pe a celuilalt.

Din prefața la albumul N. Tonitza, 1965

La pictorul D. Ghiață vremea s-a oprit undeva

O lumină fără durată și fără direcție învăluie lumea aceasta creată de pictor și îi dă posibilitatea să reziste tocmai prin lipsa ei de localizare, la fel cum forma elementelor din tablou va rezista printr-o permanentă atitudine statică. La pictorul D. Ghiață vremea s-a oprit undeva. Chiar oamenii care stau în grupuri au nemișcarea gravă a copacilor sau a munților din jur. Și important e că, deși sînt găsiți ocazional de pictor, ei rămîn niște prezențe de totdeauna. În ei trăiesc toți cei dinaintea lor, cei de azi și cei ce vor veni, la fel de impasibili. Lumina ce se cerne peste ei este și ea la fel, a unei ore indecise. Totul e pictat cu o paletă rafinată pe forme de o mare robustețe statuară.

De la Luchian încoace cred că e cel mai autentic pictor român prin simplitatea rafinată a stilului și a paletei. Naivitatea plină de inteligență, umor și bun simț țin locul pe care alții îl dau speculațiilor viciate de tot soiul de teorii din importuri și de incursiuni ostentative în lumea nevinovatelor motive naționale plagiate pînă la saturație.

Din prefața la Catalogul Expoziției retrospective D. Ghiață, 1967

Eu consider că orizontul artei rămîne nemărginit

În curînd voi împlini 64 de ani. Pictez de cînd țin minte. Muncesc mult, dar realizez puțin. Cînd semnez un tablou o fac cu ezitare și cu tristețe, și chiar din acel moment voiesc să încep a-l reface, sperînd să izbutesc o capodoperă măcar de rîndul acesta. Mă obsedează o frază care a fost scrisă despre un mare pictor român, Ștefan Luchian : „Dacă nu ar fi fost obligat să-și cîștige existența cu pictura toată viața, ar fi continuat lucrul la un singur tablou, fără să apuce să-l termine vreodată". În realitate aceasta reprezintă drama fiecăruia dintre noi, bîntuiți de himerele viziunilor noastre și ale unei realizări ideale, o Fata Morgana a bucuriilor greu cîștigate și în urma unor mari suferințe.

Prefer să pictez oameni. Îi consider un subiect inepuizabil și de un interes permanent făcînd

parte din lumea creației mele. Prin tradiție, temperament și concepție sînt realist. Îmi dau seama că ceea ce creăm noi, și mai cu seamă felul în care o facem, reprezintă un act intim care ne privește exclusiv. Acesta este motivul pentru care este foarte dificil să transmitem altora secretele unui asemenea act care este atît de greu de explicat chiar nouă înșine.

Încerc să înțeleg tot ceea ce se consideră valabil în artă, de la picturile grotelor din Altamira pînă la cele din ziua de azi. Eu consider că orizontul artei rămîne nemărginit, după cum modalitățile de gîndire și de expresie din toate timpurile au fost nelimitate. Admir tot ceea ce consider că reprezintă adevăr, pasiune și idei înălțătoare în lucrările marilor pictori, indiferent de modalitate sau de tendințe. Urmăresc cu ochi atent spiritul inventiv al artiștilor contemporani, dar simt că există multe confuzii paradoxale, între noțiunile de *vechi* și de *nou*, cu atît mai mult cu cît există încă loc îndestulător atît pentru vechi cît și pentru nou.

Pictez potrivit propriului meu eu și doresc să mă recunosc printre alții chiar cu riscul izolării.

Amestec culorile potrivit unor reguli pe care le știu, dar care au fost experimentate de atîția alții înaintea mea. Mă strădui să dobîndesc cu ele încîntări de lumină și culoare. Ceea ce mă interesează este calitatea tabloului pe care îl pictez și emoțiile pe care le pot transmite prin intermediul lui.

Acestea-mi sînt gîndurile dimineața cînd deschid ușa atelierului, pe frontispiciul căruia am scris cuvintele de adîncă și nobilă modestie ale lui Maurice de Vlaminck : „J'ai fait ce que j'ai pu, j'ai peint ce que j'ai vu."

septembrie 1970

(Versiunea românească a cuvîntului introductiv „În loc de prefață" la Catalogul Expoziției Corneliu Baba, deschisă în decembrie 1970 la Galeriile Hartman din New York).

Arta trebuie să emoționeze

Arta trebuie să emoționeze. Un tablou trăiește prin frumusețea plastică a mijloacelor de exprimare și prin sentimente dramatice adînc omenești. O pictură mare te turbură, îți dă emoții puternice, care te împiedică mult timp să o uiți.

O înțelegere adîncă a realității, o participare sinceră și activă la efortul colectiv, o însușire din ce în ce mai desăvîrșită a meșteșugului și mijloacelor de exprimare, iată datoria supremă ce se impune artiștilor din acest ceas.

Epoca noastră ne oferă trăirea cea mai intensă pe care a cunoscut-o vreodată omenirea. Intensitatea dramatismului și a entuziasmului e poate mai mare ca oricînd. Pentru a traduce în viață aceste două aspecte intense, variate și permanente ale trăirii omenești este nevoie de mijloace corespunzătoare. Nu orice vocabular, orice instrument, orice paletă poate traduce aceste culmi ale vieții. Cu o orchestră de muzicuțe nu poți cînta *Eroica* și nici cu o paletă din care lipsesc tonurile grave nu poți picta *Judecata din urmă*.

Fragmente de jurnal. *România Literară*, IV, 1971, nr. 47/163

PETER BLUME (1906–)

Artistul american care strict vorbind s-a aflat cel mai aproape de suprarealism a fost Peter Blume. Picturile sale cele mai timpurii... combinau asocierea liberă, imagistica fantastică și suprafețele precizioniste ale lui Sheeler și ale „Imaculaților"[1] *...El pictează cu grija scrupuloasă a unui meșteșugar din secolul al cincisprezecelea și este un tehnician uluitor.*

SAM HUNTER

[1] Uneori denumiți „Precizioniști", un număr de artiști care în jurul anului 1920 au început să aplice principiile proiectării abstracte și sensibilitatea față de funcționalismul mecanic, temelor inspirate din scena industriei americane. (Sam Hunter).

Povestitul este o funcție primordială a artelor plastice

Întrucît mă preocupă comunicarea ideilor, nu sînt cîtuși de puțin jenat să „povestesc" în picturile mele, deoarece eu consider că aceasta este una din funcțiile primordiale ale artelor plastice. Imaginile picturale sau vizuale fac în aceeași măsură parte din materialul pictorului ca și culoarea, contururile și formele pe care le utilizează. Ele au, în plus, o calitate unică care se distinge tot atît de mult de limbajul verbal cît se disting simțurile între ele. Ele trebuie folosite plastic pentru a evoca „imaginea totală" de care este capabilă o pictură.
Estetica modernă a despuiat pictura de această calitate aproape cu repulsie. Orice ins sofisticat știe acum că nu există critică mai distrugătoare a unui tablou ca aceea de „ilustrativ" sau „literalizant". Personal, cred în extinderea hotarelor experienței în artă mai degrabă decît în restrîngerea ei. Mi-ar place să văd calitatea luminii, acum aproape pierdută, așa cum a dezvoltat-o Caravaggio, integrată încă odată picturii. Mi-ar place să văd iluzia, iluzia spațiului, texturii și realității reinstaurate din nou ca încă unul din misterele artei picturale care o fac într-adevăr unică. La orizontul critic mi-ar place să văd o reevaluare generală a valorilor care să reducă cultul primitivismului și „inocenței" la perspectiva adecvată. În fine, mi-ar place să văd un interes reînnoit pentru gestul uman, cu toate subtilitățile și variațiile sale infinite. Aceasta oferă materialul cel mai stimulator pentru artist. De ce să nu fie folosit ?

Dintr-o declarație de Peter Blume
(1963)

BALTHUS (BALTUSZ KLOSSOWSKI) (1908)

De peste treizeci de ani lucrează într-un stil care este diamentral opus tendințelor contemporane... Lucrul important pentru el este să redescopere mijloacele pier-

dute care dau posibilitate pictorului să transpună viziunea sa interioară direct pe pînză. O simplă reîntoarcere la tradiție nu este suficientă.

GEORGES BERNIER

Reflecții despre pictură

Balthus spune că pentru el „un peisaj trebuie să fie strict ; cu cît devine mai depersonalizat artistul, cu atît mai bine poate atinge acel stadiu al cunoștințelor și înțelegerii care a fost domeniul pictorilor din vechea Chină".
Uneori conversația sa exprimă descurajare. El este înclinat să spună că „este imposibil să pictezi un portret bun astăzi, că ultimele portrete mari au fost făcute de Renoir și Bonnard".
Afirmația lui Courbet : „să creezi o magie sugestivă care să conțină atît obiectul cît și subiectul, lumea din afara artistului, și artistul însuși", este foarte aproape de crezul lui Balthus. Căci Balthus crede că „în trecut pictorii erau în stare să creeze această magie pentru că lucrau într-un limbaj pictural suficient de perfect ca să nu intre în conflict cu gîndirea".

Din *O convorbire cu Balthus*, de
Georges Bernier (1956)[1]

FRANCIS BACON (1910–)

Categoriile noastre istorice devin neputincioase, iar suprarealismul devine doar un termen care să caracterizeze un aspect al fenomenelor complexe ale mișcării

---

Notă : După spusele lui Georges Bernier, „Balthus este discret pînă la fanatism ; detestînd mărturisirile, el crede că artistul poate lucra numai anonim. El refuză să dea interviuri sau să fie fotografiat".
Acesta este motivul pentru care declarația lui Balthus a trebuit să se bazeze pe relatarea unui intermediar, Georges Bernier, redactor la revista *L'Oeil* și prieten cu Balthus.

moderne. Acest aspect stă încă mărturie, nu numai în opera acelor artiști ca Max Ernst, Miró, Matta, Magritte, Delvaux și Lam, dar de asemenea în opera artiștilor mai tineri ca Francis Bacon și Heinz Troekes, a căror operă este pe atît de „paranoic critică", pe cît și-ar putea-o dori orice suprarealist.

HERBERT READ

Despre pictură

Încerc să pictez dîra lăsată de ființele umane asemeni mucilagiului lăsat de melci.

De obicei îmi place o pînză cînd o termin. Dar cu cît mai mult mă uit la ea, cu atît devin mai nesatisfăcut. Dacă cineva nu o ia de la mine în cîteva zile, probabil că aș distruge-o. (Întregul scop) e ca prin deformare să ajung la realitate. Deformez pentru a aduce în mod violent realitatea obiectului în prim plan.

Despre arta abstractă

Omul se plictisește de decorativ. Omul este obsedat de el însuși. Aș dori ca într-o bună zi să surprind un moment de viață în deplina lui violență, deplina lui frumusețe. Aceasta ar constitui pictura supremă.

Dintr-o declarație de Francis Bacon (1962)

FRANZ KLINE (1910–1962)

Un nou dinamism spațial se declară de-a dreptul miraculos fără resursa culorii, depinzînd numai de intensitatea tușei penelului, fie ea păstoasă ori fluidă, sau constînd din dîre strălucitoare sau mate de pigment alb și negru. Alături de expoziția lui Philip Guston din același an[1]*, cea a lui Kline anunța ultima extindere nouă și semnificativă a stilurilor radical abstracte ale deceniului.*

SAM HUNTER

[1] 1950

Despre lucrările mele în alb-negru

Din 1949 am lucrat mai ales în vopsele alb-negru sau cerneală pe hîrtie. Înainte de aceasta mă gîndisem să pictez compoziții cu penelul și în cerneală folosind forme figurative și obiecte reale în culoare. Primele lucrări numai în alb-negru păreau să evoce figuri, și le-am intitulat ca atare. Mai tîrziu rezultatele păreau să semnifice ceva — dar era dificil să li se atribuie un subiect sau o denumire, iar în prezent îmi este imposibil să găsesc o formulare verbală directă în legătură cu picturile mele în alb-negru.

Dintr-o declarație de Franz Kline (1955)

Răzbate emoția pictorului ?

Oamenilor li se năzare adesea că unui pictor abstracționist nu-i place realismul. Mie îmi place opera lui Hyman Bloom și mergînd înapoi, cea a lui Ryder și chiar cea a lui Eakins.

Dar adevărul e că pictori ca Daumier și Ryder niciodată nu pictează lucrurile așa cum arată acestea. Nimeni nu poate, uitîndu-se vreodată la o marcă de Ryder — ca o halcă de catran negru — să-mi spună mie că o barcă a arătat vreodată astfel ! Sau despre una din figurile lui Daumier, alcătuite din lespezi de vopsea, deliberat neșlefuite ! Proba ultimă a picturii, fie a lor, a mea, sau a oricărui altcuiva este dată de răspunsul la întrebarea : răzbate emoția pictorului ?...

Socotesc minunat faptul că un artist ca Jack Levine se poate preocupa în continuare de imagini reprezentaționale și texte ilustrative. Dacă poate determina o puternică reacție emoțională, *pictînd* în această manieră, forța sa este de netăgăduit. La fel mi se întîmplă să admir lucrările lui Evergood și Tamayo.

Asociația liberă de la început și pînă la stadiul de finisare

Procedeul este cuvîntul cheie. Diferența rezidă în faptul că nu începem cu un sentiment clar al procedeului. Este asociația liberă de la început și pînă în stadiul de finisare. Vechea idee era să faci uz de talent. Ne dăm seama că aceasta echivalează cu adoptarea liniei minimei rezistențe. Chiar și un pictor ca Larry Rivers se folosește de darul său creator la modul vechi — fapt care e cît se poate de rezonabil ; nu-l critic și nici nu spun că nu s-ar putea ca pentru el să fie tocmai calea potrivită — dar pictori ca Rothko, Pollock, Still poate ca reacție la tendința de *a analiza*, care a dominat pictura de la Seurat la Albers, *asociază*, recurgînd la un minim de analiză. O nouă formă de expresionism a urmat inevitabil. La de Kooning, procedeul constă dintr-o schimbare continuă și din imediatitatea schimbării. La Pollock, este încrederea pe care o resimți de pe urma concentrării și energiei sale într-un tablou dat.

Caligrafia

Oricui îi place caligrafia. Nu trebuie să fii artist ca să-ți placă, nici nu trebuie să te duci în Japonia. A mea a rezultat din desen și din luminá. Cînd mă uit pe fereastră — am locuit întotdeauna în oraș — nu văd copaci în floare sau munți de dafin. Ceea ce văd — sau mai degrabă, nu ceea ce văd, ci simțămintele stîrnite în mine de acea priveliște — e ceea ce pictez.

Dintr-un interviu cu Franz Kline
de Selden Rodman (1956)

ION ȚUCULESCU (1910–1962)

In ceea ce privește pictura românească, rareori mi s-a părut că este cazul să mă emoționez atît, mai mult : să fiu zguduit, ca atunci cînd este vorba de viața și opera lui Ștefan Luchian.

Cred că după acest martir al artei sale, încă o dată se poate vorbi la noi, cu aceeași vibrație a inimii, cu aceeași bucurie a spiritului, despre viața și opera lui Ion Țuculescu...
Biruința lui Țuculescu este mare și pilduitoare, fiindcă e una din acele biruințl tîrzii, dar sigure care, din timp în timp, ne zguduie conștiințele și îmbogățesc tezaurul spiritual al omenirii.

GEO BOGZA

Așa cum s-a spus despre Picasso că a recapitulat, sub ochii noștri, istoria formelor, se poate spune și despre Țuculescu că a reactualizat anumite procese de creație de la fundamentele artei noastre, creînd unele opere care farmecă, intrigă, uimesc, dar și altele care răscolesc prin dramatismul lor...
Ion Țuculescu a spart tiparele stilisticii populare și culte pentru a le recompune într-un spirit nou și viguros, ceea ce a izbutit cu o certă și uimitoare măiestrie. Prin neliniștile și impetuozitatea lui, prin forța lirismului său, el ne face să înțelegem infinitele valențe ale folclorului și artei noastre și capacitatea lor de a fi trecute în nepieritoare expresii universale.

PETRE COMARNESCU

Arta nu se face din mijlocul vieții, ci din marginea ei

Am privit zilele acestea pictura mea cu ochii unui vizitator. Gîndurile pe care le-am avut cînd am făcut-o nu mă întîmpină în prag. Ele lasă primul loc altora pe care nu le-am gîndit și trăit niciodată, îmi par niște străini care mă privesc cu priviri dușmănoase. Sînt spaimele necunoscutului, spaimele nopților cu stele, spaimele pădurilor adînci și întunecoase. Sînt spaimele absolutului și ale morții. Pictura unui om care se apropie de 50 de ani. În peisajele din Grecia de acum 20 de ani, văd un tînăr care privește încrezător înainte. Tinerii nu au idee de moarte și de vremelnicie. Viața e frumoasă, cerul e totdeauna senin. La 46 de ani, vezi altfel. Vîrsta aceasta îți pune la îndemînă

toate lupele și microscoapele ei ca să vezi urîtul și adevărul. Apar primele spaime ale vremelniciei. Abia acum creezi cu gîndul la eternitate. La 25 de ani nu creezi niciodată cu gîndul la eternitate. Deci nu poți fi artist. Arta nu se face din mijlocul vieții, ci din marginea ei. Mă dumiresc acum privind ce am făcut, că am vrut să pictez scoarțe românești, dar a ieșit o lume ciudată de existențe umane simplificate — păsări și fluturi tot atît de stranii. Sensuri neliniștitoare se desprind din privirile ochilor negri scufundați într-un ocean de orange ori din capetele suprapuse. Rațiunea a dirijat o pictură senină — senină ca scoarțele românești. Pictorul secret din mine a visat la altceva — la misterul cosmic.

Expoziția din casa mea
(Lucrările folcloristice din 1947—56),
Amfiteatru, iulie 1966, p. 107

Despre tatăl meu

Născut la 19 mai 1910 în Craiova, din părinți institutori, și-a petrecut copilăria în casa bunicului său. Frumusețea grădinii, întîmplările depănate cu vocea blajină a bunicului îl captivează, îi stîrnesc imaginația. După cum el însuși a mărturisit mai tîrziu, lor le-a datorat în primul rînd cultul pentru natură. Începe să deseneze și să picteze de timpuriu, iar la 15 ani expune pentru prima oară. Cu banii obținuți din vînzarea tablourilor pleacă în Italia. Ceea ce pictează apoi este în stilul lui Grigorescu, Aman, Tattarescu. Dar disperat că pictura nu-i poartă amprenta sigură a personalității sale, renunță. În continuare se înscrie și urmează — concomitent — studiile facultăților de medicină și științe naturale. De altfel toată viața, studiul faunei microbiene, concretizat în cîteva apreciate lucrări științifice — „Cercetări asupra compoziției și virtuților curative ale apelor lacului Techirghiol", „Biodinamica lacului Techirghiol" — a fost a doua sa mare pasiune.

Brusc impresionat de un motiv pictural (în 1935), revine la artă. Marius Bunescu îl înbărbătează și îl îndrumă cu multă căldură. Vacanțele de vară devin adevărate călătorii de lucru : Turcia, Grecia, Egipt, Franța, Elveția, Italia.

În 1938—1939 prezintă tablouri din perioada luminoasă senină (Grecia) și din influența andreesciană ; în 1940, după marea durere a morții bunicului — din perioada neagră ; în 1943 afișază un panou întreg de cîmpuri de rapiță așezate în bloc.
Anii 1945—1946 înseamnă descoperirea farmecului deosebit al covoarelor oltenești. Mai întîi peisajele realiste capătă o notă de poezie și visare — „Arături de primăvară", „Portretul lui Ulică" (Sora mea). Treptat, apoi, elementele populare organizează elementele naturii și din simple decorații ele ajung expresia naturii. Această perioadă — în care evoluează continuu de la prezentarea naturii la exprimarea prin ea, a unor stări sufletești foarte intense — durează zece ani.
Anul 1957 marchează începutul perioadei simbolice. Acum, elementele folclorice (fluturii, floarea, păpușa, ochiul ca expresie a trăirii) formează împreună un element nou : totemul. Multiple aspecte ale vieții — inaccesibile în limbajul său anterior — se relevă acum într-o viziune plastică îmbogățită, ca în „Testamentul meu", „Clepsidră" etc.
Încetează din viață în 1962 — într-o perioadă cînd creația sa tindea să dobîndească noi sensuri, în care mesajul său umanist să capete noi valențe.

Despre tatăl meu, de Adina Țuculescu,
Viața Studențească X, nr. 5, 1965

JACKSON POLLOCK (1912–1956)

Deși Pollock și alți cîțiva dintre contemporanii săi americani au fost atrași de suprarealism, deoarece exasperările sale și climatul de criză părea să fie

consonant cu propriile lor sentimente violente de revoltă, ei n-au fost proiectați în primul și în primul rînd într-o artă a fanteziei sau viziunii himerice, ci într-una a senzațiilor picturale concrete și imediate.

SAM HUNTER

Cum pictez

Pictura mea nu se realizează pe șevalet.
Arareori îmi întind pînza în prealabil. Prefer să fixez pînza neatinsă pe peretele tare sau pe podea. Am nevoie de rezistența unei suprafețe tari. Pe dușumea mă simt mai la largul meu. Mă simt mai aproape, parte mai integrantă din tablou, întrucît în felul acesta pot umbla în jurul lui, pot lucra din cele patru laturi, și pot fi propriu zis *în* tablou. Această metodă este asemănătoare celei practicate de pictorii indieni în nisip din America de Vest. Continui să mă îndepărtez tot mai mult de ustensilele obișnuite ale pictorului cum sînt șevaletul, paleta, pensulele, etc. Prefer bețele, mistria, cuțitele și vopseaua fluidă pe care o las să picure, sau un impasto dens cu nisip, sticlă pisată și alte corpuri străine.
Cînd mă aflu *în* pictura mea, nu-mi dau seama de ceea ce fac. Numai după o anumită perioadă în care „fac cunoștință" cu ea văd cu ce m-am ocupat. Nu mă tem să fac schimbări, distrugînd imaginea, etc., deoarece pictura are o viață a ei proprie. Încerc să o las să transpară. Numai atunci cînd pierd contactul cu pictura rezultă o harababură. Altminteri există o armonie pură, un schimb reciproc lejer, și pictura iese bine.

Dintr-un articol de Jackson Pollock (1947).

ROBERT MOTHERWELL (1915–)

Robert Motherwell se distinge prin extraordinara sa inventivitate în crearea de forme extrem de personale, care se proiectează și se retrag în spațiu și își modifică proporționalitatea cu rezultate ambigui.

ALLEN S. WELLER

O pictură trebuie să realizeze un contact uman

Niciodată nu-mi consider tablourile ca fiind „abstracte" — nici cei care trăiesc alături de ele zi de zi nu le consideră astfel — soția și copiii, bunăoară, sau acea profundă și neîmblînzită bătrînă doamnă franțuzoaică al cărei exil la New York i-a prilejuit o trăire mai intensă datorită acelei minuscule colecții a tablourilor mele. Întîmplarea face să gîndesc mai ales în culori — aceasta stă în firea pictorului — la fel cum muzicienii gîndesc în muzică. Căci nimic nu poate fi mai concret pentru cineva decît propriul său gînd simțit, propria sa simțire gîndită. Îmi simt cel mai pregnant propria realitate atunci cînd mă aflu în studio, și mă revoltă orice descriere a ceea ce transpiră acolo drept „abstract" — care astăzi nu mai însemnează „a selecta", ci ceva departe de realitate. De realitatea cui ? Și la ce nivel ?

Dacă o pictură nu stabilește un contact uman, nu reprezintă nimic. Dar și publicul are o răspundere. O ador pe bătrîna doamnă franțuzoaică pentru că alege dintre lucrările mele pe acelea care o mișcă pe ea în mod special. Prin mijlocirea tablourilor, pasiunile noastre se ating. Tablourile sînt vehicole ale pasiunilor, de toate tipurile și gradele, și nu obiecte drăgălașe de lux asemenea automobilelor sport.

În societatea noastră, capacitatea de a oferi și de a primi pasiuni este limitată. Din acest motiv, actul de a picta este o adîncă necesitate omenească, și nu producerea manuală de marfă.

Respect colecționara care a înapoiat galeriei unul din tablourile mele „abstracte" motivînd că îi inspiră un sentiment prea tragic, ca să-l poată privi în fiecare zi. Dar undeva există un om cu sentimentul tragismului vieții care-l îndrăgește și care într-o zi cred că va găsi mijlocul de a intra în posesia lui. Acestea sînt contactele umane reale, iar eu iubesc pictura care poate fi un vehicol pentru contactele umane. În această societate solitară și apatică,

ritualurile sînt adesea demodate și corupte, dezacordate față de ceea ce știm și simțim. ...Pictura adevărată înseamnă mult mai mult decît „realizarea de tablouri". Omul nu este nici element decorativ și nici anecdotă.

Dintr-o declarație de Robert Motherwell (1955)

JACK LEVINE (1915–)

Jack Levine găsește situații și personaje dramatice în ambianța citadină americană. Lucrările sale de început aveau un caracter pronunțat dar eficient satiric, străbătute adesea în subsidiar de multă amărăciune; astăzi ele tind spre o civilitate mai marcantă în comentariul lor social. El continuă să cultive un stil pseudo-impresionist strălucitor și a extins conceptul de pictură ilustrativă la proporții monumentale.

ALLEN S. WELLER

Distorsiunea și expresionismul nu sînt același lucru

Distorsiunea și expresionismul nu sînt același lucru. Clouet, Corneille de Lyon distorsionează. Distorsionezi din nevoia de intropatie. Acorzi unui lucru o arie mai mare pentru că este mai important. Și o madonă este mai importantă decît un număr, orișicînd. Distorsionezi din rațiuni editoriale — un mod elegant de a numi caricatura — acest lucru s-a întîmplat întotdeauna, și asta nu este expresionism. Eu atenuez fiecare tușe a penelului în favoarea structurii capului...

Am distorsionat întotdeauna în scopul satirei sau patosului sau pentru alte multe motive, dar niciodată ca să mă exprim pe mine. Distorsiunea este totdeauna un vehicol dramatic. Drama este un simț al exteriorului. Lumea este sigură, și personajele au proporțional o anumită înălțime. Desigur, le distorsionez. Este o distor-

siune, dar ea întotdeauna se corelează... se *corelează* într-adevăr...

Poate că am o idee despre o regulă pe care nu intenționez s-o urmez. Dar nici nu am de gînd s-o pierd din vedere. A o pierde din vedere echivalează cu a pierde totul.

Dintr-o declarație de Jack Levine (1952)

ANDREW WYETH (1917–)

Multe din picturile sale folosesc unghiuri și puncte de observație neașteptate asupra celor mai simple întîmplări din natură. Detaliul minuțios și atent ar putea aproape să-i atragă denumirea de realist fotografic, cu deosebirea că n-a fost încă inventat acel aparat fotografic care să concentreze totul într-o scenă atît de consecvent revelatoare. Culoarea pare subordonată sensibilității sale deosebite față de textura temelor.

LYDIA K. GRIMES

Țelul meu este să evadez din materialul cu care lucrez

Dorința mea intimă să desenez și să pictez s-a materializat în acțiune ca urmare a numeroaselor aventuri de tinerețe din studioul tatălui meu, unde la vîrsta de paisprezece ani am început o lungă perioadă de instruire. Această educație se realiza printr-un continuu exercițiu de desen și compoziție după mulaj, după model și după peisaj, „și asta", spunea tatăl meu adesea, „atît pentru a înțelege natura obiectiv, cît și pentru a mă pregăti astfel temeinic în vederea excursiilor de mai tîrziu, prin stările de spirit subiective, precum și pentru a dobîndi înaltul spirit al expresiei personale și emotive".

Țelul meu este să evadez din materialul cu care lucrez. Să am grijă ca nici un reziduu al mecanismelor tehnice să nu se interpună între expresia mea și observator. Să caut libertatea

prin forme și structuri semnificative mai degrabă decît prin diversiunea așa-numitei mînuiri libere și accidentale a penelului. Pe scurt, să dizolvăm în aerul limpede toate impedimentele care ar putea întrerupe curgerea bucuriei pure. Nu evidențierea măestriei, ci mai curînd camuflarea ei, spre a face din ea ceea ce se cuvine, servitoarea frumuseții forței și conținutului emoțional.

Dintr-o declarație de Andrew Wyeth (1943)

ALAN DAVIE (1920–)

Știa ce trebuie să respingă (1947), și orice simț de „afinitate naturală" față de americani va fi avut, s-a născut din faptul că ei respingeau arta picturii în baza unui apetit formidabil pentru actul *picturii.*

ROBERT MELVILLE

Pictură fără subiect ori formă

Într-un stadiu incipient ambiția mea era de a mă elibera de convențiile realizării de tablouri, spre a produce picturi fără subiecte și formă. Totuși am descoperit că m-am legat de conceptul îngust și dogmatic de a fi fără idei. Am început să realizez ideea rolului distrugerii și mi-am dat seama că un factor important în creație este mai curînd „sfărîmarea ideilor" decît absența lor.

Pictura și arta Zen a tragerii cu arcul

Cu cît te încăpățînezi mai mult în strădania de a învăța să lovești cu arcul ținta cu atît nu vei reuși. În același mod, atîta vreme cît sînt conștient de incapacitatea mea de a picta exact cum doresc, sînt paralizat de însăși acea dorință și numai atunci cînd reușesc să distrug total acea dorință reușesc să creez ceva.

Dintr-un interviu cu Alan Devie (1961)

KAREL APPEL (1921–)

Împreună cu Corneille și Constant, Appel este unul din fondatorii „grupului experimental olandez".

EXPRESIONISMUL 1900—1955

Despre pictură

Pictura este o experiență senzorială, tangibilă, o „impresionare" intensă determinată de bucuria și de tragedia omului.

O experiență spațială care, nutrită de instinct, devine o formă vie. Încerc să captez această realitate tangibilă în culoare, și astfel să confer expresie epocii mele.

Dintr-o declarație de Karel Appel

BURT HASEN (1921–)

Compuse dintr-o substanță compactă și dintr-o preocupare pentru elementul spațial în arta abstractă, tablourile lui Hasen nu reprezintă ci simbolizează experiența.

CARLYLE BURROWS

Imagini multiple

Mă preocupă imaginile multiple și imaginația nezăgăzuită. A exista înseamnă a te minuna și uimi în fața naturii, această enigmă inepuizabilă. Externul și internul — un evantai desfăcîndu-se și închizîndu-se. Un conglomerat de ființe ; existența mitică ciocnindu-se de viața adevărată spre a crea raportări veșnic schimbătoare. Misterul formelor ce atinge înțelesul lucrurilor ; visările imposibile și ceea ce pot afla în ele.

Foarte, foarte de timpuriu ne concepem un mod de a vedea. Fosile vii, noi ne înmagazinăm impresii, semne și simboluri. Acumulăm hrană în subsolul ființei noastre pentru utilizări

viitoare. Apoi, într-o zi, aceste semne impresii și simboluri țîșnesc înaintea noastră, metamorfozate aproape magic de timp și amintire. În fine găsim un loc unde să așezăm tot acest talmeș-balmeș pestriț. Anii de ucenicie nerăbdătoare și asiduă n-au fost în zadar. Iscodesc semnificația trecutului și a multelor clipe pe care le trăiesc. Sînt cei doi poli între care s-ar putea să mă descopăr.

Dintr-o declarație de Burt Hasen (1963)

HERBERT KATZMAN (1923–)

Primele și cele mai tîrzii faze ale operei lui Katzman sînt unite printr-o dispoziție sufletească continuă și omniprezentă pe care un critic a descris-o ca fiind atît romantică cît și germanică. Omagiul lui Ensor, *pe care Katzman l-a pictat acum cîțiva ani, a fost de fapt un omagiu adus întregii picturi a profunzimii de spirit: de la Munch la Soutine și de la Ryder la Kokoschka. Aceștia nu reprezintă totuși în mod necesar influențele principale care s-au exercitat asupra lui Katzman, căci el este mai degrabă pictorul unei anumite tradiții decît membrul unei școli.*

RANDOLPH BARR

Despre pictură

Întrucît viața desfide formula, tot astfel procedează și pictura dacă semnificația ei rezidă în reflectarea cea mai veridică a vieții. De aceea, pentru unii pictori, încununarea în arta lor nu vine simplu din juxtapunerea adecvată a culorii lîngă culoare sau a formei lîngă formă. În pictura lor, ca și în viață, există luptă și dezamăgire înaintea realizărilor, și prima lor cale spre împlinire reprezintă pragul spre un nou labirint de obstacole și probleme.

Constat că sînt unul dintre aceia, din familia pictorilor expresioniști, angajați într-o experi-

ență în curs, în care căutările de noi valori reprezintă împlinirea.

Experți de artă, academii, filozofi ai artei și cronicari de artă

Experții de artă, academiile de un fel sau altul, filozofii artelor și criticii sau cronicarii nu se află în nici un fel de relație semnificativă cu pictura și pot fi considerați ca neimportanți pentru activitatea pictorului. Ei nu pot fi totuși ignorați ca periferici vieții artistice întrucît ei dispun într-adevăr de o putere considerabilă în ateliere.

Dintr-o declarație de Herbert Katzman (1963)

GEORGE RHOADS (1926–)

George Rhoads este un pictor „vizionar". El folosește imagini nu pentru ca să ne spună ceva despre senzațiile sale vizuale, despre felul în care ochiul său reacționează față de obiectele vizibile, sau ca să ne spună ceva exclusiv despre el însuși, despre personalitatea sa, așa cum par să facă „pictorii acțiunii" (action painters); el ne prezintă un fel de a vedea și de a imagina, adică de a gîndi despre „realitate" și de a se ocupa emoțional de ea. ...Socot că aceasta este o artă de mare clasă.

WILLIAM STEIG

Trebuie să lucrez cu bucurie

Trebuie să lucrez cu bucurie. Pentru mine nu există altă cale. Cînd văd lucruri urîte mă simt nenorocit pînă cînd nu le izbăvesc pictîndu-le în propria mea lume. Aceasta este bucuria.

Lumea noastră este urîtă pentru că oamenilor le este teamă să vadă. Vederea clară de care se

bucură un artist, și trebuie să fii artist, îl

așază veșnic dincolo de acțiunea liniștitoarelor iluzii populare. Oamenii închid ochii în fața urîțeniei din jur și dau ascultare cîntecelor de leagăn ale nebuniei colective care cîntă despre securitate, putere, superioritate. Cei care strigă cel mai tare după realism sînt cei care sînt cel mai iremediabil pierduți în vise. Aceștia sînt pragmaticii, constructorii, făuritorii de impresii. În orbirea lor, ei creează un haos al urîțeniei. Dar chiar și în cele mai respingătoare aglomerări de clădiri, automobile, peisaje torturate și oameni brutalizați, există o germinare de viață spontană. Aceasta este ceea ce încerc să pictez. Am un țel ironic, dar primul meu țel e să transform urîțenia astfel ca să se integreze în lumea mea, care este lumea reală.

Despre critică

Nu de mult un pictor mi-a spus, fără nici un pic de rușine, că atunci cînd a făcut parte dintr-un juriu pentru alegerea unor picturi pentru o expoziție, a aprobat un tablou care nu i-a plăcut pentru că un critic, pe care îl avea foarte mult la inimă, îl lăudase pe artist. Cînd l-am întrebat de ce n-a făcut uz de propria sa judecată, mi-a răspuns că pictura era „importantă" și că umilele sale sentimente față de ea erau lipsite de orice valoare. Prin „important" mi-a spus că înțelege „semnificativ pentru dezvoltarea artei". Nu-și dădea seama că indiferent ce „se dezvoltă" în artă este lipsit de importanță.

Critica sforăitoare prosperă în lumea aceasta unde fiecare se întreabă ce gîndesc toți ceilalți despre toate, așa încît ei să nu trebuiască să decidă de capul lor.

Despre arta „la ordinea zilei"

Un cuvînt despre arta pop, obiectele găsite, expresionismul abstract și alte asemenea clici la modă. Majoritatea acestor artiști își irosesc

imaginația scornind rețete pentru urîțenie, lipsă de noimă și insulte cu care să-i alimenteze pe snobi. Unii dintre ei cred în mitul pe care snobii l-au creat pentru ei, iar alții își rîd în barbă ; în oricare din ipostaze sînt patetici.

Dintr-o declarație de George Rhoads (1963)

ROBERT D'ARISTA (1929–)

El experimentează acum liric cu tradițiile lui Cézanne și Seurat și noile sale naturi moarte cu fructe și flori, ca și studiile sale figurative, indică o direcție nouă ce cîntă-n surdină cu inima ușurată.

ROLAND F. PEASE, JR.

Reflecții asupra picturii

Există, poate, în pictură, mai mult ca în majoritate formelor artistice, o pătrundere a evenimentelor și posturilor publice, aparent numai indirect legate sau pertinente procesului picturii înseși și, ocazional, în conflict serios cu ea. În ciuda insistenței de ultimă oră asupra esteticii personalului, idiosincraziei și exclusivismului, artistul persistă în a se instituționaliza, în a conduce școli, în a crea edificii publice amorfe cu dogme și ierarhii, într-o preocupare mai mult decît trecătoare față de ereziile artistice. În trecut, uniformitatea de efort și atitudinea rezultantă a acestei comportări a fost recompensată cu un produs și o realizare pe măsură. Dar aceasta se îmbină logic cu etosul, de exemplu (și încă unul deosebit de pertinent), a impresionismului francez, cu principalele sale surse într-un realism nou, orientat științific. Am fi tentați chiar să presupunem că o reprezentare a realului în condițiile unei teorii a analizei stabile, ar trebui prin forța lucrurilor să fie anonimă, și că diferențele stilistice ar putea fi desconsiderate aproape ca efect rezidual.

Poate pentru că socotim vîrsta artei „moderne" de la ivirea impresionismului, cursul istoriei sale a asumat proporțiile unui mit pe care noi insistăm să-l repetăm ca o condiție prealabilă pentru validitatea propriei noastre arte ca „istorică", și „modernă". În orice caz, formarea impresionismului ca mișcare și teorie care în mod natural au adaptat un efort și un rezultat colectiv, ar fi putut înainta departe în direcția justificării cursului său istoric potrivit unui model nu depărtat de o pseudo-escatologie a unei mișcării triumfătoare politice sau religioase. În această ordine de idei, ne intrigă comentariul lui Mary Cassatt asupra lui Picasso — „El putea să învețe și o piatră să deseneze" — Probabil că pentru ca o mișcare să capete aderență, un om cu un asemenea talent aparte este inestimabil.

Sînt pe deplin convins că lucrurile ședeau aproape așa. Pe de altă parte, dacă o teorie a artei insistă în a nega validitatea oricărui etos real, ne uimește uniformitatea rezultatelor, configurația efortului de grup, semnificația ereziei, și de loc în ultimul rînd, opera interesantă produsă. Deosebindu-se probabil în toate celelalte privințe, diferitele mișcării contemporane par să fie de acord numai asupra unei fidelități față de efortul expresiv unic și personal — ca apoi să purceadă să prolifereze arbitri, exegeți, galerii, clici, și cabale care trebuie să constituie o sursă de uimire mai cu seamă participanților. Părînd a se supune fiecărei legi știute de cei puțini, care încearcă să-i manevreze pe cei mulți, ei recurg de la evanghelismul virtuos, la activismul bonapartist, la exagerări ș.a.m.d. Vorbim de rezultatul final și-l numim academic, cu invidie — cu speranță, îl numimi școală.

Fiind pictor, nu neg cel puțin o participare pasivă din parte-mi la acest gen de eveniment și, poate, sînt pe deplin ambiguu, așa cum se întîmplă, cred, cu cei mai mulți oameni. Este

posibil, altminteri, ca mai toată arta de valoare perenă să fie rezultatul unui asemenea proces. Nu mai e cazul să spun că faza finală, coruptă, repugnă oricui, dar — întrucît caracteristica epocii este, se pare, suprapunerea și succesiunea rapidă a evenimentelor — această fază poate fi liniștitor de scurtă. Aș susține că în contradicția dintre teorie și fapt, pictorul poate să-și examineze prea bine ideile în raport cu validitatea valorilor din pictura sa care sînt exclusive și personale, și să caute să izoleze niște elemente relativ mai universale care pot, în definitiv, să fie cu adevărat aparente. Mai departe, se pot examina implicațiile reale ale unui colocviu artistic de orice natură, cu sau fără riscurile sale însoțitoare.

Dintr-o declarație de Robert D'Arista (1963)

BIBLIOGRAFIE

ALBERTI, LEON BATTISTA, *Despre pictură*, Editura Meridiane. 1962
APOLLINAIRE, GUILLAUME, *The Cubist Painters*, New York, 1944

BARR, ALFRED H., Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936
———, *Picasso Fifty Years of His Art*, New York, 1946
——— *Matisse, His Art and His Public*, New York, 1952
BAUDELAIRE, CHARLES, *The Mirror of Art*, New York, 1956
BAUR, JOHN I. H., *The New Decade, 35 American Painters and Sculptors*, New York, 1955
BAZAINE, JEAN, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, 1953
BECKMANN, MAX, *On My Painting*, New York, 1941
BELLOWS, GEORGE, *The Paintings of George Bellows*, New York, 1929
BENESCH, OTTO, *Edvard Munch*, Londra, 1960
BERENSON, BERNARD, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938
———, *Italian Painters of the Renaissance*, Londra, 1952
———, *Aesthetics and History*, New York, 1954
BERNIER, GEORGES, „On Balthus", *The Selective Eye* (New York), 1956-57
BLAGA, LUCIAN, *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970
BOAS, GEORGE, *Courbert and the Naturalist Movement*, Baltimore, 1938.
BODE, W. von, *Great Masters of Dutch and Flemish Painting*, Londra, 1909.
———, *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, Berlin, 1926.
BOGDAN, RADU, *Andreescu*, vol. I, ed. Meridiane, 1969
BRANDES, GEORG, *Michelangelo : His Life, His Times, His Era*, New York, 1963.

BRAQUE, GEORGES, *Le Jour et la nuit : Cahiers, 1917–1952*, Paris, 1952
BRETON, ANDRÉ, *What Is Surrealism?* Londra, 1936
BUCHER, FRANÇOIS, *Despite Straight Lines*, New Haven, 1961
BUNESCU, MARIUS, *Însemnările unui pictor*, ed. Meridiane, 1965
BUSUIOCEANU, AL., *Andreescu*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1936

CAILLER şi COURTHION, *Portrait of Manet, by Himself and His Contemporaries*, Londra, 1960
CALIERI, PIETRO, *Paolo Veronese, sua vita e sue opere*, Roma, 1883
CALVERT, ALBERT F., *Goya*, Londra, 1908
CASSOU, JEAN, *Situation de l'art moderne*, Paris, 1950
CENNINI, CENNINO, *The Book of the Arts*, Londra, 1899
———, *The Craftsman's Handbook* (Il libro dell'arte) New Haven, 1933
CHRISTENSEN, ERWIN O., *The History of Western Art*, New York, 1962
CISEK, OSCAR WALTER : *Eseuri şi cronici plastice*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1967
CLARK, KENNETH, *Leon Battista Alberti on Painting*, Londra, 1944
———, *Pierro della Francesca*, Londra, 1951
———, *The Nude*, New York, 1959
———, *Lanscape into Art*, Boston, 1961
CLEMENCEAU, GEORGES, *The Water Lilies*, New York, 1930
COMARNESCU, PETRU, *Ion Ţuculescu*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1967
Contemporary American Painting and Sculpture, Urbana, Ill., 1959, 1961
CONWAY, WILLLIAM MARTIN, *The Van Eycks and Their Followers*, Londra, 1922
COOPER, DOUGLAS, *Fernand Léger et le nouvel espace*, Geneva, 1949
COROT, JEAN BAPTISTE CAMILLE, *Corot, raconté par lui-même et par ses amis*, Geneva, 1946
COURTHION, Vezi Cailler.

DAVID, JACQUES, LOUIS *Le Peintre Louis David, souvenirs et documents inédits*, Paris, 1880
DE GROOT, C. HOFSTEDE, *Die Urkunden über Rembrandt*, Haga, 1906
DE KOONING, WILLEM, "What Abstract Art Means to Me", *Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. XVIII, No. 3 (New York, 1951)
DELACROIX, EUGÈNE, *The Journal of Eugène Delacroix*, New York, 1948
DENIO, ELIZABETH H., *Nicolas Poussin, His Life and Work*, Londra, 1899

DE VRIES, A. B., *Jan Vermeer van Delfit*, Londra, n.d.
DEWEY, JOHN, *Art as Experience*, New York, 1934
DOERNER, MAX, *The Materials of the Artist*, New York, 1949
DOUGLAS, LANGSTON
———, *Leonardo da Vinci, His Life and Pictures*, Chicago, 1944
DOWENS, VILLIAM HOWE, *The Life and Work of Winslow Homer*, Cambridge, Mass., 1911.
DÜRER, ALBRECHT, *Hrana ucenicului pictor*, ed. Meridiane, București, 1970
DURET, T., *Manet and the French Impressionists*, Londra, 1910
DUTHUIT, GEORGES, *The Fauvist Painters*, New York, 1930

EASTLAKE, CHARLES, *Materials for a History of Oil Painting*, Londra, 1847
EEGHEN, ISABELLA, H. van, *Seven Letters from Rembrandt*, Haga, 1961
ERBEN, WALTER, *Mark Chagall*, Londra, 1957
ESCHOLIER, RAYMOND, *Matisse*, New York, 1960

FEININGER, LYONEL, *Excerpts*, New York, 1941
FERNANDEZ, JUSTINO, *El arte moderno en México*, Mexico City, 1944
FINBERG, A. J., *The Life of J. M. W. Turner*, New York, 1961
FLEXNER, JAMES T. ,*America's Old Masters*, New York, 1939
FLOREA VASILE, *Gheorghe Petrașcu*, ed. Meridiane, 1970
FRIEDLÄNDER, MAX J., *Early Netherlandish Painting from Van Eyck to Bruegel*, Londra, 1956
FRIEDLÄNDER, W., *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1957
FROMENTIN, EUGÈNE, *Maeștrii de odinioară*, ed. Meridiane, București, 1969
FRY, ROGER, *Reflections on British Painting*, New York, 1934

GABO, NAUM, *Of Divers Arts*, New York, 1962
GARDNER, HELEN, *Art Through the Ages*, New York, 1959
GEORGE, WALDEMAR, *Giorgio de Chirico*, Paris, 1928
GILCHRIST, ALEXANDER, *Life of William Blake*, New York, 1880
GILSON, ETIENNE, *Painting and Reality*, New York, 1959
GOETHE, JOHANN WOLFGANG von, *Theory of Colors*, Londra, 1840
GOGH, VINCENT van, *The Complete Letters of Vincent Van Gogh,, Greenwich*, Conn., 1959
———, *Scrisori*, 2 vol., ed. Meridiane, București

GOLDWATER, ROBERT, *Primitivism in modern Painting*, New York, 1938
– și MARKO, TREVES, *Artists on Art*, New York, 1958
GOLZIO, V., *Raffaelo, nei documenti e nelle testimonianze dei contemporanei e nelle letteratura del suo secolo*, Vatican, 1936
GONCOURT, EDMOND și JULES, *French Eighteenth Century Painters*, Londra, 1948
GOODRICH, LLOYD, *Thomas Eakins, His Life and Work*, New York, 1933
GORKY, ARSHILE, *Aviation : Evolution of Forms under Aerodynamic Limitations*, New York, 1957
GRIS, JUAN, "On the Possibilities of Painting", *Transatlantic Review*, Vol. I, nr. 6 (Paris, iunie 1924) ; Vol. II, No. 1 (Paris, iulie 1924)
GROHMANN, WILL, *Paul Klee*, New York, 1954
GROSZ, GEORGE, *George Grosz Drawings*, New York, 1944
GUÉRIN, MARCEL, *The Degas Lettres*, Oxford, n.d.

HAUSER, ARNOLD, *The Social History of Art*, 4 vol., New York, 1957–59
HENRI, ROBERT, *The Art Spirit*, Philadelphia, 1951
HOLDER, FERDINAND, "The Mission of the Artist", *Liberté de Fribourg*, martie 1897.
HOGARTH, WILLIAM, *The Analysis of Beauty*, Londra, 1753
HOLT, ELIZABETH, *A Documentary History of Art*, Princeton, 1957
HUNTER, SAM, *Modern American Painting and Sculpture*, New York, 1962
HUYGHE RENÉ, *Art Treasures of the Louvre*, New York, 1962

IDEVILLE, H.D.', *Gustave Courbet, Notes et documents sur sa vie et son oeuvre*, Paris, 1878
INNESS, GEORGES, Jr., *Life, Art, and Letters of George Inness*, New York, 1917

JANSON, H. W. și DORA JANE, *The Picture History of Painting*, New York, 1961
JIANU, IONEL, BENEȘ, V., *Mărturii despre N. Grigorescu*, Ed. de Stat pt. Literatură și Artă, București, 1957
JOYANT, MAURICE, *Henri de Toulouse-Lautrec*, 2 vol., Paris, 1926
JUSTI, CARL, *Diego Velazquez and His Times*, Londra, 1889

KAHNWEILER, DANIEL-HENRY, *Juan Gris : His Life and Work*, Londra, 1947
KANDINSKY, WASSILY, *Concerning the Spiritual in Art*, New York, 1947
KLEE, FELIX, *Paul Klee*, New York, 1962
KUH, KATHARINE *Léger*, Chicago și New York, 1953

LEONARDO da VINCI, *Tratatul despre Pictură*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1970
LE ROY, GRÉGOIRE, *James Ensor*, Bruxelles, 1922
LESLIE, C. R., *Memoirs of John Constable*, Londra, 1845
LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO, *A Tracte Containing the Arts of Curious Painting*, Oxford,
LONGHI, R., *Piero della Francesca*, Londra, 1930

MACK, GERSTLE, *Toulouse-Lautrec*, New York, 1938
———, *Gustave Courbet*, New York, 1951
MALEVICI, KASIMIR, „Die gegenstandlose Welt", *Bauhausbücher II*, (München, 1927)
MALINGUE, MAURICE, *Paul Gauguin, Letters to His Wife and Friends*, Londra, n.d.
MALONE, EDMOND, *The Works of Sir Joshua Reynolds*, Londra, 1797
MALRAUX, ANDRÉ, *The Voices of Silence*, New York, 1953
MANDER, CAREL van, *Dutch and Flemish Painters*, New York, 1936
MARIN, JOHN, Editorial, *The Palisadian*, Nov. 15, 1940
MATHEY, FRANÇOIS, *The Impressionists*, New York, 1961
MILLER, DOROTHY C., *Fourteen Americans*, New York, 1946
MIRÓ, JOAN, *Interview in Possibilities I*, (New York), Iarna, 1947–1948
MONDRIAN, PIET, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, New York, 1953
MUNTZ, EUGENE, *Raphael*, Londra, 1896

NEWMEYER, SARAH, *Enjoying Modern Art*, New York, 1962
NOLDE, EMIL, *Das eigene Leben*, Berlin, 1913
NORDNESS, LEE, *Art, USA, Now*, Lucerna, 1962
NORMAN, DOROTHY, *John Marin*, New York, 1949
OPRESCU, GEORGE, *Scrieri despre artă*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1966

PACH, WALTER, *Queer Thing, Painting: Forty Yeras in the World of Art*, New York, 1938
——— *Ingres*, New York, 1939
———, *Renoir*, New York, 1950
PALLADY, THEODOR, *Jurnal*, ed. Meridane, 1966
PANOFSKY, ERWIN, *The Early Netherlands Painting*, Cambridge, Mass. 1953
———, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955
PATER, WALTER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Londra, 1919
PENROSE, ROLAND, *Picasso, His Life and Work*, New York, 1962
PERRUCHOT, HENRI, *Toulouse-Lautrec*, New York, 1962
PETRAŞCU, N., *Pictorul Grigorescu*, Bucureşti, 1895
PETRUS, PICTOR BURGENSIS, *De prospectiva pigendi*, *Strasbourg*, 1899

POLLOCK, JACKSON, "My Painting". *Possibilities I*, (New York), Iarna 1947–48
POST, C. R., *History of Spanish Painting*, 12 vol., Cambridge, Mass, 1930–58

READ, HERBERT, *The Meaning of Art*, Baltimore, 1951
———, *The Philosophy of Modern Art*, New York, 1955
———, *A Concise History of Modern Painting*, New York, 1962
REDON, ODILON, "An Artist's Journal", *Tricolor*, Vol. XI, No. 11, (New York, 1945)
———, *Bresdin Lithography and the Nature of Black*, Northampton, Mass, 1959
RESSU, CAMIL, *Însemnări*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1967
REWALD, JOHN, *Paul Cézanne Letters*, Londra, 1941
———, *Camile Pissarro, Letters to His son Lucien*, New York, 1943
———, *The History of Impressionism*, New York, 1946
———, *Georges Seurat*, New Yrok, 1946
———, *Pierre Bonnard*, New York, 1948
———, *Post Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956
REYNOLDS, JOSHUA, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, Londra, 1842
RICCI, CORRADO, *Correggio: His Life, His Friends, and His Time*, Londra, 1897,
RICHTER, JEAN PAUL, *Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londra, 1883
RIDOLFI, CARLO, *Delle maraviglie dell'Arte*, Veneţia 1648
RITCHIE, ANDREW CARNDUFF, *Abstract Painting and Sculpture in America*, New York, 1951
———, *Edouard Vuillard*, New York, 1954
———, *The New Decade*, New York, 1955
RODMAN, SELDEN, *Conversations with Artists*, New York, 1957
ROSENBERG, J., *Rembrandt*, Cambridge, Mass., 1948
ROTHKO, MARK, "The Romantics Were Prompted", *Possibilities I* (New York), Iarna 1947–48
ROUSSEAU, HENRI, „Letter to André Dupont", *Les Soirées de Paris*, Vol. III, No. 20, (ian. 1933).
RUBENS, PETER PAUL, *Pictor şi diplomat (scrisori)*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1970
RUELANS, *Correspondance de Pierre-Paul Rubens*, Antwerpen, 1887,
RUSKIN, JOHN, *Works*, Londra, 1903–12

SACHS, PAUL J., *The Pocket Book of Great Drawings*, New York, 1961
SAINSBURY, W. NOEL, *Originally Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens*, Londra, 1859

SAMSON, ADELAIDE, "Paragraphs from the Studio of a Recluse", *The Broadway Magazine* (New York), Sept. 1905
SANDRART, JOACHIM von, *Teutsche Academie der Edlen* Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste, München, 1675
SCHLOSSER, J., von, *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten* Berlin, 1912
SELZ, PETER, *German Expressionist Painters*, Berkeley, 1957
———, *The Work of Jean Dubuffet*, New York, 1962
SEUPHOR, MICHEL, *Piet Mondrian, Life and Work*, Londra, 1957
SIQUEIROS, DAVID ALFARO, *Through the Road of a Neo-Realism or Modern Social Realistic Painting in Mexico*, Mexico, 1951
SLOANE, JOSEPH C., *French Painting between the Past and the Present*, Princeton, 1951
SOBY, JAMES THRALL, *George Rouault*, New York, 1947
———, *Giorgio de Chirico*, New York, 1955
SPENCER, JOHN R., *Alberti on Painting*, New Haven, 1956
STONE, IRVING și JEAN, I, *Michelangelo, Sculptor*, New York, 1962
SWEENEY, J., J., Marc Chagall, New York, 1946
SYMONDS, JOHN ADDINGTON, *The Life of Michel-Angelo Buonarroti*, Londra, 1893

ȘIRATO, FRANCISC, *Încercări critice*, ed. Meridiane, București, 1967

TAINE, HIPPOLYTE, *Philosophie de l'art*, Paris, 1918
TATTARESCU, GHEORGHE M., *Percepte și studii folositoare asupra proporțiunilor corpului umanu și desemnu dupe cei mai celebri pictori*, Tipografia lucrătorilor asociați, București, 1865
TAYLOR, JOSHUA C., *Futurism*, New York, 1961
THEMERSON, ȘTEFAN, *Kurt Schwitters in England*, Londra, 1958
THORNBURY, WALTER, *Life of J. M. W. Turner*, Londra, 1877
TIETZE, HANS, *Titian Paintings and Drawings*, Viena, 1937
———, *Tintoretto* New York, 1948
TONITZA, N. *Scrieri despre artă*, ed. Meridiane,, București

VASARI, GIORGIO, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, 2 vol., ed. Meridiane, București, 1969
VENTURI, LIONELLO, *Italian Painting*, Geneva, 1950
VIANU, TUDOR, prefață la albumul *Corneliu Baba*, ed. Meridiane, București, 1964
VILLON, JACQUES, *Reflections on Painting*, Boston, 1950
VLAHUȚĂ, ALEXANDRU, *Pictorul N. I. Grigorescu*, Clasici români comentați, Cariova, 1936
VOLLARD, AMBROISE, *Renoir, An Intimate Record*, New York, 1925

WHEELER, MONROE, *Soutine*, New York, 1950
WHISTLER, JAMES ABBOT McNEILL, *The Gentle Art of Making Enemies* New York, 1893
WILENSKI, R. H., Modern French Painters, Londra, 1954
WÖLFFLIN, HEINRICH, *The Art of the Italian Renaissance*, New York, 1913
———, *Principles of of Art History*, New York, 1950
WORRINGER, WILHELM, Form in Gothic, Londra, 1927

ZAMBACCIAN, K. H., *G. Petrașcu*, Cartea Românească, București, 1945
———, *Însemnările unui amator de artă*, ESPLA, București, 1952
———, *Pagini despre artă*, ed. Meridiane, București, 1965
ZUCKER, PAUL, *Styles in Painting*, New York, 1963

INDICE DE NUME

Abramson. Daniel, 280
Albers, 292
Alberti, Leon Battista, 8, 29, 33
Altdorfer, 263
Aman. Jean, 205
Andromide, 36—37
Andreescu, Ion, 141, 165, 166, 167, 168, 215, 235
Apollinaire, Guillaume. 247—255
Appel, Karel, 36, 301
Arghezi, Tudor, 190
Aristomene, din Thasos 36
Aristotel, 13
Arp, 183, 279

Baba, Corneliu, 141, 283, 286
Bacon, Francis, 106, 289, 290
Balla, 245
Balthus, (Baltusz Klossowski), 288, 289
Balzac, Honoré de 10, 232
Barr, Alfred, 4-gr, 261, 273, 302
Bartholomé, 131
Bartolozzi, 101
Bastien-Lepage, 173
Baudelaire Charles, 48, 95, 111
Beardsley, Aubrey, 265
Beckmann, Max, 17, 18
Beethoven, 138
Beizer, Samuel, 274
Bellows, George, 14, 15, 243, 244
Berger, Ernest, 53
Bernard, Emile, 143, 144, 145, 146, 160, 218
Bernier, Georges, 289
Blaga, Lucian, 200
Blake, William, 14, 98, 101
Blanche, Jacques Emile, 127
Bloom, Hyman, 291
Blume, Peter, 18, 287, 288
Boccioni, Umberto, 10, 15, 244, 245
Bogza, Geo, 293
Bonnard, Pierre, 187, 188, 212, 289
Bosch, Hieronymus, 177
Braque, Georges, 10, 15, 25, 218, 247, 248, 249
Bresdin, 150, 151
Breton, André, 15, 278, 279
Bunescu, Marius, 9, 215, 235, 294
Burrows, Carlyle, 301
Burchfield, Charles, 14, 266, 267
Busuioceanu, Alexandru, 166

Camoin, Charles, 144
Calvert, Albert, F. 95
Cabanel, 173
Cano, Alonzo, 65, 128
Caravaggio, 22
Carpeaux, 230
Carra, 245
Carracci, 22
Carrière, 180
Cassatt. Mary, 306
Cennini, Cennino, 17, 26, 29
Cervantes, 95
Cézanne, Paul 13, 8, 20, 126, 143, 148, 204, 217, 218, 219
Chagall, Marc, 254, 255
Chambray, de, 70
Chardin, Jean Baptiste, 87, 88, 143, 208
Charpier, Jacques, 13
Chieppio, Annibale, 66, 68
Chirico, Giorgio, de, 258, 259
Christensen, Erwin, 87, 180, 283
Cimabue, Giovanni, 55
Ciucurencu, Alexandru, 141
Clark, Kenneth, 52, 56, 77, 98, 140, 147, 151
Clemenceau, 147, 148
Clouet, 298
Collaer, Paul, 147
Comarnescu, Petru, 190, 212, 293
Constable, John, 14, 77, 103, 106
Constant, Benjamin, 171, 301
Cooper, Douglas, 237
Copley, John Singleton, 93
Corneille de Lyon, 298, 301
Corot, Jean Baptiste Camille, 14, 108, 109, 110, 156, 234
Correggio, 86
Courbet, Gustave, 20, 24, 25, 121, 122, 289
Cristea, Nicolae, 236
Dali, Salvador, 278, 279
Dărăscu, 215, 216
D'Arista, Robert, 14, 305, 307
Daubigny, 161
Daumier, Honoré, 161, 172, 173, 174, 291
David, Jacques Louis, 97, 98, 106
Davie, Alan, 300
Davies, Arthur B., 180
Davis, Stuart, 269, 270
Debussy, 147
Degas, Hilaire Germain Edgar, 130, 131, 132, 180, 201
Denis, Maurice, 193
Delacroix, Eugène, 16, 18, 20, 37, 106, 110, 174, 204, 230, 234
Delavrancea, 166
Diaconescu, I. 236
Dickinson, Edwin, 14, 262, 263
Diderot, 88
Drou, Gérard, 108
Dimitriu, 236
Doerner, Max, 41
Drylen, 99
Dubuffet, Jean, 273, 274
Dupont, André, 157
Dudley, Carleton, 69
Dürer, Albrecht, 8, 15, 22, 23, 41, 42, 99, 101, 202, 230, 263

Eakins, Thomas, 154, 291
Eisenstein, Serghei, 271
Ensor, James, 168, 177, 178, 302
Evergood, Philip, 18, 274, 276, 291

Feininger, Lyonel, 18, 198
France Anatole, 203
Fantin-Latour, 128
Foccillon, Henri, 211
Fontainas, André, 164

Fosca, François, 97
Fromentin Eugène, 8, 9, 11

Gabo, Naum, 14, 17, 259, 260
Gardner, Helen, 131, 139, 249, 267
Gauguin, Paul, 15, 159, 160, 162, 164, 174, 204, 235
Gautier, Théophile, 37
Géricault, Jean, 111
Ghiață, D. 284, 285
Gide, André, 193
Gilbert, Jean François, 107, 108
Gilson, Etienne, 70, 260
Giorgione, 22, 251
Glackens, William, J. 180
Gleyre, Charles Gabriel, 147
Goldwater, Robert, 73
Goodrich, Lloyd, 155, 158
Goethe, 220, 233
Gorky, Arshile, 281, 283
Goncourt, Edmond și Jules, 87
Goya, Francisco de, 95, 96, 97, 245
Greco, El, 201, 202
Grigorescu, Nicolae, 141, 142, 165, 166, 215, 235, 294
Grimes, Lidia K., 299
Gris, Juan, 18, 255, 256
Gromaire, 204
Grosz, George, 263, 266
Grünewald, 265
Guillaumin, 174
Guston, Philip, 290
Gwathmey, Robert, 17, 276, 277

Hals, Frans, 81
Hamilton, George H, 213
Hasen, Burt, 14, 301, 302
Heller, Jacob, 15, 45, 47
Henri, Robert, 14, 17, 180, 183
Hobbema, Mindert, 78
Hodler, Ferdinand, 18, 168, 170, 178
Hofmann, Edith, 253
Hofmann, Hans, 224, 225
Hogarth, William, 81, 86
Holbein, Hans, Cel Tînăr, 126, 130
Holt, Elizabeth G, 64, 65
Homer, Winslow, 14, 139, 140
Hunter, Sam, 196, 269, 277, 282, 287, 290, 296
Huyghe, René, 12, 74, 81, 89, 102, 107, 153, 179
Horizon, 262

Ingres, Jean Auguste Dominique, 106, 112, 201
Inness, George, 14, 124, 126
Jacquet, 173
Iorgulescu, Petre, 236

Jacquet, 173
Jawlensky, 178, 188
Jeanniot, G, 129

Kandinsky, Wassily, 18, 178, 183, 186, 261, 268
Katzman, Herbert, 302, 303
Klee, Paul, 14, 16, 17, 220, 224, 225, 268
Kirchner, 14
Kline, Franz, 18, 290, 291, 292
Klinger, Max, 258
Kokoschka, Oskar, 188, 253, 254, 302
Kooning, William de, 18, 261, 280, 281, 292

Lassaigne, Jacques, 190
Lawson, Ernest, 180
Léger, Fernand, 218, 237, 238

Levine, Jack, 291, 298, 299
Liebermann, Max, 120
Lhermite, 171, 172, 173, 174
Lhote, André, 11, 14
Lipchitz, 252
Lomazzo, Giovanni Paolo, 15, 64, 65
Lorrain, Claude, 104, 235
Luchian, Ștefan, 190, 193, 215, 285, 293
Luks, George B, 180

Maeterlinck, Contele Maurice, 186
Mack, Gerstle, 121
Malevici, Kasimir, 219, 220
Mallarmé, Stephane, 159
Malraux, André, 74
Mander van, Carel, 42
Manet, Edouard, 127, 128, 132, 147, 149, 180, 207, 232, 251
Mantegna, 263
Marc, Franz, 17, 225, 226
Marcotte, M, 108
Mărculescu, Aurel, 236
Marin, John, 196, 198
Masson, 279
Mathey, François, 130, 143, 150, 170, 187
Matta, 279
Mattisse, Henri, 194, 196, 204, 218, 219, 235, 268
Mayne, Jonathan, 103
Melville, Robert, 300
Messer, Benedetto, Varchi, 49
Michelangelo Buonarroti, 23, 48, 52, 54, 57, 94, 99, 101, 144, 174, 202, 206, 208, 254
Millet, 172, 173, 174, 180
Mildens, Jan, 69
Miró, Joan, 18, 267, 269
Mitzner, 215
Modigliani, Amedeo, 251, 252, 270

Mondrian, Piet, 17, 18, 183, 209, 210
Monet, Claude, 147, 180, 204, 234
Moreau, Gustave, 206, 207
Morice, Charles, 162
Morisot, Berthe, 130
Motherwell, Robert, 18, 296, 298
Mozart, 52
Munch, Edward, 168, 178, 179, 302

Newmeyer, Sarah, 177, 179, 219, 249
Nolde, Emil, 188, 189

Oprescu, G, 166
Ostade, 172

Pach, Walter, 154
Pacheco, Francisco, 6, 65, 66
Pallady, Theodor, 9, 200
Pease, Roland F, 276, 305
Peladan, 186
Penrose, Roland, 238
Perugino, Pietro, 115
Petrașcu, Gheorghe, 211, 212
Piazzi, 103
Pickard, John, 158
Picasso, Pablo, 18, 218, 238, 242, 243, 268, 306
Piero della Francesca, 33, 37
Piles, Roger de, 22, 23
Piombo, Sebastiano del, 103
Pisanello, 265
Pissaro, Camille, 126, 127, 149, 175, 204
Pliniu, 94
Policle, 36
Pollock, Jackson, 261, 281, 292, 295, 296
Popa, Victor Ion, 142
Pope, 99

Popescu, Vasile, 236
Poussin, Nicolas, 18, 70, 72, 86, 206
Prendergast, Maurice, B, 180
Prud'hon, Pierre-Paul, 113
Proust, Antonin, 129
Puget, 112
Puvis de Chavannes, Pierre, 162, 230

Racine, 52
Rafael Sanzio, 22, 52, 92, 99, 101, 103, 106, 108, 115, 118, 119, 144, 154, 171, 208
Read, Herbert, 159, 168, 178, 189, 221, 258, 290
Redon, Odilon, 150, 152, 268
Regamey, 172
Rembrandt van Rijn, 74, 75, 77, 95, 99, 100, 102, 112, 138, 189, 211, 230, 234, 245
Reni, Guido, 86, 103
Renoir, Pierre Auguste, 147, 149, 153, 154, 180, 234, 289
Ressu, Camil, 9, 231
Reynolds, Sir Joshua, 17, 21, 59, 89, 93, 100
Rhoads, George, 303, 305
Ridolfi, Carlo, 6, 16, 51, 57, 59, 73
Rivers, Larry, 292
Rodin, 132, 133, 232, 245
Rodman, Selden, 292
Robb, David, M. 153
Rohlfs, 178
Romano Giulio, 99, 101, 103
Rothko, Mark, 277, 278, 292
Rouault, Georges, 205, 208
Rousseau, Henri, 156, 157, 161, 203, 204, 234
Rosenberg, J, 74
Rubens, Pieter Paul, 22, 66, 69, 80, 81, 86, 99, 100, 102, 112, 113, 114, 115, 153, 230
Ruskin, John, 50
Ryder, Albert Pinkham, 157, 158, 159, 291, 302
Russole, 245

Sandrart, 75, 76
Scherman, F. F., 157
Schwitters, Kurt, 257
Schuffenecker, Emile, 159
Seligman, 279
Seuphor, Michel, 209
Seurat, Georges, 15, 175, 176, 292
Severini, 245
Signac, Paul, 176
Signorelli, 103
Simon, 205
Sisley, 147, 234
Shinn, Everett, 180
Siqueiros, David Alfaro, 18, 271, 272
Sloane, Joseph C, 109, 180
Soupault, Philippe, 254
Souriau, Etienne, 12
Soutine, Chain, 188, 270, 271, 302
Staley, Edgcumbe, 79
Starnge, 99, 101
Stechow, W, 74
Springer, Anton, 93
Steig, William, 303
Steriadi, 215
Strindberg, August, 178, 179

Șirato, Francisc, 9, 119, 200, 215

Taine, Hippolyte, 66
Tanguy, 279
Tattarescu, George, 199, 294
Taylor, Joshua C, 245
Tamayo, 291
Teniers, 108
Terrasse, Charles, 187
Terboch, 172
Tintoretto, Jacopo Robusti, 56, 57, 58, 133
Tițian, Vecellio, 16, 18, 50, 51, 57, 58, 86, 99, 100, 114, 188, 205
Tobey, Mark, 261, 262
Thrall, James Soby, 205, 251, 266
Thiss, J, 178
Tonitza, Nicolae, 226, 235, 284
Toulouse-Lautrec, Henri de, 179
Turner, Joseph Mallord William, 102, 235

Țuculescu, Ion, 236, 292, 293
Țuclescu, Adina, 295
Tzara, Tristan, 15, 279

Uccello, Paolo, 17, 268

Valéry, Paul, 11, 201
Van Dyck, Anton, 89, 234
Van Eyck, Hubert, 230
Van Eyck, Jan, 230
Van Gelder, 75
Van Gogh, Vincent, 15, 160, 164, 165, 168, 170, 204
Van Leyda, Lucas, 22, 23
Van Mander, Carel, 42
Van Ruisdael, Jacob, 76, 77, 78, 79
Vasari, Giorgio, 6, 8, 11, 17, 53, 56
Velázquez, Diego, 65, 81, 95, 128, 133, 173, 205, 211, 230
Venturi, Lionello, 34, 211
Veronese, Paolo, 59, 63, 64, 112, 113, 133, 154
Vianu, Tudor, 283
Villon, Jacques, 213, 215
Villat, 112, 113
Vinci, Leonardo da, 8, 11, 37, 41, 118, 119, 208, 211, 268
Vuillard, Edouard, 17, 193
Volteranno, Daniello, 57

Waldemar George, 270
Watteau, Antoine, 79, 153
Weller, Helen S., 296, 298
Wilenski, R. H., 194
Whistler, James Abbott Mc Neil, 131, 132, 139, 180
Wolf, 129
Woollett, 99, 101
Whitman, Walt, 154
Wyeth, Andrew, 14, 299, 300

Zambaccian, K. H., 211, 215, 226, 231, 283
Zborowski, 252, 271
Zervos, Christian, 242
Ziem, Emile, 148, 149
Zeuxis, Nitheum, 37
Zucker, Paul, 170, 184, 247
Zurbarán, 65

TABULA GRATULATORIA

Îngrijitorul ediției și editorii doresc să aducă mulțumiri următorilor pentru amabilitatea de a acorda permisiunea traducerii și retipăririi unor materiale protejate de dreptul de autor 1

DOUBLEDAY & COMPANY, INC. : din *I, Michelangelo, Sculptor* (Eu, Michelangelo, Sculptor) îngrijit de Irving și Jean Stone, Copyright c 1962 deținut de Doubleday & Co. Inc.

HARVARD UNIVERSITY PRESS : din *The Letters of Peter Paul Rubens* (Scrisorile lui Peter Paul Rubens), antologie, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, Copyright 1955 deținut de Președintele și Membrii de la Harvard College.

Phaidon Press LTD. : din *French XVIII Century Painters* (Pictori francezi ai secolului al 18-lea), de E. și J. Goncourt.

——— : din *The Journal of Eugène Delacroix* (Jurnalul lui Eugène Delacroix), editat cu o introducere de Hubert Wellington.

——— : din *Munch*, de Otto Benesch. Publicat de Phaidon Press Ltd., Londra, Distribuit în S.U.A. de New York Graphic Society Publiahers Ltd., Greenwich, Connecticut.

HARPER & ROW : din *Ingres* de Walter Pach. Copyright 1939 deținut de Harper & Brothers. Retipărit cu permisiunea firmei Harper & Row, Publishers Incorporated.

PIERRE CAILLER : din *Corot, raconté par lui-même et par ses amis* (Corot, din povestirile sale și ale prietenilor săi).

MEREDITH PRESS : din *Life, Art, and Letters of George Inness* (Viața, arta și scrisorile lui George Inness), de George Inness Jr.

PANTHEON BOOKS : din *Pissarro, Letters to His Son Lucien* (Pissarro, scriori către fiul său Lucien).

CASELL & Co. LTD. : din *Portrait of Manet by Himself and His Contemporaries* (Portretul lui Manet de el însuși și de contemporanii săi) sub îngrijirea lui Pierre Courthion și a

lui Pierre Cailler. Copyright (c) 1960 deținut de Casseli & Company Limited, Londra.

HARRY N. ABRAMS, INC., New York : din *Renoir*, de Walter Pach.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART : din *Eakins*, de Lloyd Gooodrich.

——— : din *The Ney Decade* (Noul deceniu) sub îngrijirea lui John J. H. Baur (Franz Kline, Robert Motherwell) New York, The Macmillan Company, 1955.

G. A. CRAMP & SONS LTD : din *Paul Gauguin, Letters to His Wife and Friends* (Paul Gauguin, Scrsiori adresate soției și prietenilor) sub îngrijirea lui M. Malingue.

BERNARD GRASSET : din *Paul Gauguin, Letters to His Wife and Friends* (Paul Gauguin, scrisori adresate soției și prietenilor).

GEORGE WITTENBORN, INC. : din *Georges Seurat*, de John Rewald.

——— ; din *Concerning the Spiritual in Art* (Privitor la spiritual în artă), de Wassily Kandinsky.

——— : din revista *Possibilities I, Winter 1947/48* (Miró, Pollock, Rothko).

J. B. LIPPINCOTT COMPANY : din *The Art Spirit* (Spiritul artei), de Robert Henri. Copyright 1923 deținut de J. B. Lippincot Company, 1951 deținut de Violet Organ. Publicat de J. B. Lippincott Company.

THE PALISADIAN (periodic) : din *Guest Editorial* (Editorialul unui oaspete) de John Marin (15 noiembrie 1940).

HARRY HOLTZMAN : din *Plastic Art and Pure Plastic Art* (Arta plastică și arta plastică pură) de Piet Mondrian.

GEORGE BRAZILLER, INC. : din *Paul Klee*, de Felix Klee. Copyright pentru versiunea engleză deținut de George Braziller, Inc.

UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS : din *Cataloagele expozițiilor de artă din 1959 și 1961.*

EDITIONS DES TROIS COLLINES : din *Fernand Léger et le nouvel espace* (Fernand Léger și noul spațiu) ; de Douglas Cooper.

THE ORION PRESS, INC. : din *Modigliani : Man and Myth* (Modigliani : Omul și mitul), de Jeanne Modigliani. Copyright 1958 obținut de The Orion Press, Inc.

FABER AND FABER LTD. : din *Kokoschka, Life and Work* (Kokoschka, viața și opera) de Edith Hoffman.

THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK :

——— : din *Matisse, His Art and His Public* (Matisse, arta și publicul său) de Alfred H. Barr, Jr.

——— : din *Georges Rouault*, de James Thrall Soby.

——— : din *Futurism* (Futurismul) de Joshua C. Taylor.

——— : din *Picasso, Fifty Years of His Art* (Picasso, cincizeci de ani de artă), de Alfred H. Barr, Jr.

——— : din *Pierre Bonnard*, de John Rewald.

——— : din *Soutine*, de Monroe Wheeler.

——— : din *Giorgio de Chirico*, de James Thrall Soby.

——— : din *The Work of Jean Dubuffet* (Opera lui Jean Dubuffet), de Peter Selz.
——— : din *Edourd Vuillard*, de A. C. Ritchie.
——— : din *American Realists and Magic Realists* (Andrew Wyeth) (Realişti americani şi realişti magici, Andrew Wyeth, 1943.
——— : din *Fourteen Americans* (Paisprezece americani) sub îngrijirea lui Dorothy C. Miller, (Mark Tobey), 1946.
——— : din *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors* (Noul deceniu, 22 de pictori şi sculptori europeni), de A. C. Ritchie (Karel Appel, Francis Bacon), Copyright 1955.
——— : din *A Symposium at the Museum of Modern Art* (W. de Kooning) (Un simposion la Muzeul de artă modernă, W. de Kooning).
FREDERICK A. PRAEGER, INC. : din *Marc Chagall*, de Walter Erben. Frederick A. Praeger, Inc., New York, 1957.
——— : din *The Impressionists* (Impresioniştii), de François Mathey, 1961.
——— : din *A Concise History of Modern Painting* (Scurtă istorie a picturii moderne) de Herbetr Read. 1962.
GABERBOCCHUS PRESS LTD. : din *Kurt Schwitters in England* (Kurt Schwitters în Anglia) de S. Themerson.
BOLLINGEN FOUNDATION, New York : din *Of Divers Arts* (Despre diferitele arte) de Naum Gabo. Bollingen Seires XXV.8, „Prelegerile A. W. Mellon de arte frumoase". Copyright 1962 deţinut de curatorii Galeriei Naţionale de Artă, Washington D. C.
——— : din *Painting and Reality* (Pictură şi realitate) de Etienne Gilson. 1959.
HENRY REGNERY COMPANY : din *George Grosz Drawings* (Desenele lui George Grosz). Copyright deţinut de Henry Regnery Co., Chicago.
VIKING PRESS, INC. : din *ART : USA : NOW* (Arta în SUA, AZI) sub îngrijirea lui Lee Nordness (Peter Blume, Edwin Dickinson, Robert Gwathmey, Philip Evergood). Copyright 1963 în toate ţările membre ale Uniunii Internaţionale petnru Copyright. Toate drepturile rezervate. Retipărit cu permisiunea casei The Viking Press. Inc.
ROBERT MOTHERWELL : *„Statement on Painting"* (Declaraţie privind pictura) în The New Decade (1955).
UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS : din *German Expressionist Painting* (Pictura expresionistă germană). de P. Selz.
DEVIN-ADAIR COMPANY : din *Conversation with Artists* (Conversaţii cu artişti), de Selden Rodman (Interviuri cu Willem de Kooning, Franz Kline). Publicat în 1957 de către Devin-Adair Company, New York.
Mrs. EARL M. BOOTH : dintr-o scrisoare a lui George Bellows aşa cum este citată în Prefaţa la *The Paintings of George Bellows* (Picturile lui George Bellows), volum publicat de Alfred A. Knopf, 1929.

NEW YORK GRAPHIC SOCIETY PUBLISHERS, LTD., GREENWICH, CONNECTICUT : din *The Complete Letters of Vincent Van Gogh* (Scrisorile lui Vincent Van Gogh, ediţie integrală).
MENTOR BOOKS : din *The History of Western Art* (Istoria atrei occidentale), de Erwin O. Christensen, 1962.
HARCOURT, BRACE & WORLD : din *Art Through the Ages* (Arta de-a lungul istoriei), de Helen Gardner, 1959.
ALBERT SKIRA : din Lionello Venturi, *Italian Painting* (Pictura italiană). 1950.
REINHOLD PUBLISHING CORP. : din *Enjoying Modern Art* (Gustînd arta modernă), de Sarah Newmeyer, 1962.
DELL PUBLISHING Co., INC. : din *Art Treasures of the* Louvre (Tezaurele artistice ale Luvrului) de René Huyghe.
——— : din *Modern American Painting and Sculpture* (Pictura şi sculptura americană modernă) de Sam Hunter. Copyright (c) 1959 deţinut de Sam Hunter.
THE TRUSTEES, THE NATIONAL GALLERY, LONDON : din *The Nude, A Study in Ideal Form and One Hundred Details from the Pictures in the National Gallery* (Nudul, un studiu al formei ideale şi o sută de detalii din tablourile din Galeria Naţională) de Kenneth Clark.

SUMAR

Nota ediției americane 6

Nota ediției românești 7

Cuvînt înainte 10

Introducere 20

CENNINO CENNINI :

Cerințe de bază pentru a deveni artist. Cum trebuie deprinsă arta picturii. Trebuie să desenezi mereu după natură. Care sînt culorile naturale și cum se macină negrul. Cum se colorează un mort 26

LEON BATTISTA ALBERTI :

Despre culori. Despre cele trei părți constitutive ale picturii 29

PIERO DELLA FRANCESCA :

Despre perspectivă. Capete și capiteluri, baze și alte obiecte 33

LEONARDO da VINCI :

Despre cele zece meniri ale ochiului, care toate se leagă de pictură. Ce trebuie să învețe ucenicul mai întîi. Despre pictură și despre cum se împarte ea. Despre corpuri și despre cum se împart. Despre cum pictezi după model. Învățătură. Aducere aminte a autorului. Învățătură despre pictură. Despre luminile printre umbre. Despre fonduri. Culorile în raport cu lumina și umbra. Despre vînt : cum îl pictezi. Despre claritatea peisajelor. Cum să faci să pară firească o vietate închipuită. Precept. 37 326

ALBRECHT DÜRER :

Despre pictură. Despre perspectivă. Unele dezvoltări privitoare la perspectivă. Extras din Cartea a III-a a Tratatului despre proporții. Corespondență cu Jacob Heller 41

MICHELANGELO BUONARROTI :

Despre pictura Capelei Sixtine. Despre pictură. O scrisoare 48

TIȚIAN VECELLIO :

Despre pictură. Ridolfi despre Tițian 50

RAFAEL SANZIO :

Despre educația sa ca pictor 52

GIORGIO VASARI :

Despre micșorarea înălțimii figurilor. Despre potrivirea culorilor. Pictura în tempera. Pictura pe pînză 53

TINTORETTO :

Despre pictură. Ridolfi despre Tintoretto . . . 56

PAOLO VERONESE :

Procesul lui Paolo Veronese 59

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO :

Despre compartimentele picturii 64

FRANCISCO PACHECO :

Despre pictură 65

PIETER PAUL RUBENS :

Trei scrisori 66

NICOLAS POUSSIN :

Dintr-o scrisoare către dl. de Chambray. Din diferite scrisori. Despre limitele desenului și culorii. Despre ideea de frumusețe 70

CARLO RIDOLFI :

Două abuzuri importante. Despre pictori. O definiție a picturii 73

REMBRANDT van RIJN :

Scrisoare către Huygens. Sandrart despre Rembrandt 74

JACOB van RUISDAEL :
De ce este Ruisdael un peisagist unic . . . 76

ANTOINE WATTEAU :
Scrisori către dl. Julienne 79

WILLIAM HOGARTH :
Despre colorit 81

JEAN BAPTISTE CHARDIN :
Despre chinurile de a ajunge pictor 87

Sir JOSHUA REYNOLDS :
Despre studiul picturii. Importanţa „studiilor" . 89

JOHN SINGLETON COPLEY :
Dintr-o scrisoare către soţia sa . . . 93

FRANCISCO GOYA :
O scrisoare către Don Miguel Cayetano Soler . 95

JACQUES LOUIS DAVID :
Scrisoare către cetăţeanul Denon . . 97

WILLIAM BLAKE :
Cuvînt către public 98

J. M. W. TURNER :
Despre arta peisajului flamand. Scrisoare către Mrs. Calcott 102

JOHN CONSTABLE :
Arta trebuie să se schimbe odată cu vremurile 104

J. A. D. INGRES :
Extrase din trei scrisori 106

J. B. C. COROT :
Reputaţia pictorilor. Lucrez la toate părţile tabloului dintr-o dată. Începutul unui tablou. Culoarea şi tonurile. Punctul luminos. Natura prin ochi de copil 108

EUGÈNE DELACROIX :
Extrase din Jurnal 110

GEORGE TATTARESCU :
Natura în sine nu e niciodată uniformă . . 119

GUSTAVE COURBET :
Să fac artă veridică, acesta este obiectivul meu. Scrisoare către ministrul artelor frumoase . 121

GEORGE INNESS :
Despre impresionism 124

CAMILLE PISSARRO :
Extrase din trei scrisoi 126

EDOUARD MANET :
Scrisoare lui Fantin-Latour. Din memoriile lui Antonin Proust. Remarci adresate lui G. Jeanniot 127

H. G. E. DEGAS :
Remarci către trei artişti. Scrisoare către d-na Dietz Monnin 130

J. A. McNEILL WHISTLER :
Criticii, publicul şi semnificaţia artei . . 131

WINSLOW HOMER :
Extrase dintr-un interviu. Două scrisori . 139

NICOLAE GRIGORESCU :
Francisc Şirato despre Grigorescu . . . 141

PAUL CÈZANNE :
Opt scrisori 143

CLAUDE MONET :
Studioul lui Gleyre. Convorbire cu Clemenceau. Două scrisori 147

ODILON REDON :
Simbolismul în pictură. Să ne ocupăm numai de reprezentarea lucrurilor 150

P. A. RENOIR :
Felul meu de a picta. Acurateţa vizuală în artă 153

THOMAS EAKINS :
Demisia din Societatea artiştilor americani. Scrisoarea unui student 154

HENRI ROUSSEAU :
Scrisoare lui André Dupont 156

A. P. RYDER :
Am văzut cum natura prinde subit viaţă pe pînza mea moartă 157

PAUL GAUGUIN :
Cinci scrisori 159

ION ANDREESCU :
Corespondență 165

FERDINAND HODLER :
Misiunea artistului 168

VINCENT van GOGH :
Două scrisori 170

GEORGES SEURAT :
Dintr-o scrisoare către Beaubourg în care își explică teoria 176

JAMES ENSOR :
Reflecții asupra artei 177

EDVARD MUNCH :
Friza morții 178

H. de TOULOUSE- LAUTREC :
Două scrisori 179

ROBERT HENRI :
Persoanele și lucrurile sînt orice ne imaginăm noi că sînt 160

WASSILI KANDINSKY :
Cu privire la spiritual în artă. Artistul și opera de artă 183

PIERRE BONNARD :
Extrase din două scrisori. Concepția primară . 197

EMILE NOLDE :
Reflecții 188

ȘTEFAN LUCHIAN :
Din scrisorile artistului 190

EDOUARD VUILLARD :
Scrisoare către Maurice Denis 193

HENRI MATISSE :
Despre pictura mea 144

JOHN MARIN :
Artistul și publicul 196

LYONEL FEININGER :
Extrase din cinci scrisori 198

THEODOR PALLADY :
Fragmente din jurnal. Din carnetul albastru . 200

GEORGES ROUAULT :
Am respectat o anumită ordine internă. Despre Poussin. Pictura este un martor mut. Despre pictură 205

PIET MONDRIAN :
Arta plastică și arta plastică pură 209

GHEORGHE PETRAȘCU :
Crezul artistic. Păstrează-ți entuziasmul la sfîrșit 211

JACQUES VILLON :
Reflecții asupra picturii 213

FRANCISC ȘIRATO :
Probleme ale impresionismului românesc. Cézaune și absolutul formal 215

KASIMIR MALEVICI :
Suprematismul 219

PAUL KLEE :
Artistul trebuie să purceadă de la tip la prototip 220

HANS HOFMANN :
Condamn dogmatismul și categorisirea 224

FRANZ MARC :
Arta este metafizică. Note 225

NICOLAE TONITZA :
Aforisme. „Morala publică" și nudul. Tehnica este un mijloc, nicidecum un scop. Colorist nu înseamnă policromist (fragment). Toate talentele geniale s-au străduit să afle secretele de profesiune ale înaintașilor lor 226

CAMIL RESSU :
Cortina buclucașă. Armonia culorilor 231

MARIUS BUNESCU :
N-am avut aptitudini de profesor. Gînduri . . 235

FERNAND LÉGER :
Spre a nu se pierde contactul cu realitatea. Arta abstractă este adevăratul purism 237

PABLO PICASSO :
Despre pictură. O luptă împotriva reacțiunii. Despre Guernica 238

GEORGE BELLOWS :
Ce înseamnă un desen bun ? Care este importanța artei pentru societate ? Cum se stabilește relația dintre tematică și artă ? 243

UMBERTO BOCCIONI :
Extrase din al doilea Manifest futurist . 244

GEORGES BRAQUE :
Aforisme. În pictură nu trebuie să existe nici o idee preconcepută 247

MAX BECKMANN :
Despre pictura mea 249

AMEDEO MODIGLIANI :
Pictîndu-l pe Lipchitz. Scrisoare lui Zborowski 251

OSKAR KOKOSCHKA :
Extras dintr-o scrisoare către profesorul Tietze. Autoportretul unui artist degenerat . . . 253

MARC CHAGALL :
Despre pictura mea. Simbolurile picturii mele 254

JUAN GRIS :
Asupra posibilităților picturii 255

KURT SCHWITERS :
Vremuri grele 257

GIORGIO de CHIRICO :
Pictura viitorului 258

NAUM GABO :
Despre realismul constructivist 259

MARK TOBEY :
Astăzi America trebuie să privească înspre Asia 261

EDWIN DICKINSON :
Despre felul în care pictez 262

GEORGE GROSZ :
Lumea realității și viziunea interioară 263

CHARLES BURCHFIELD :
Calea stearpă a decorativului Artistul nu încearcă să evite natura 266

JOAN MIRÓ :
Starea picturii astăzi . . 267

STUART DAVIS :
Întotdeauna am considerat pictura „o figură" . 269

CHAIM SOUTINE :
Scrisoare către Zborowski 270

DAVID ALFARO SIQUIEROS :
Despre arta fără funcție ideologică. Despre sentimentul profund al profesionalismului. Despre semnificația artei mexicane moderne . . 271

JEAN DUBUFFET :
Despre pictura mea 273

PHILIP EVERGOOD :
Produsul final trebuie să fie înviorător. Realismul sau reprezentaționalismul nu se vor demoda niciodată 274

ROBERT GWATHMEY :
Frumusețea derivă din coerență structurală . 276

MARK ROTHKO :
Romanticii au fost îmboldiți. Despre forme 277

SALVADOR DALI :
Metoda critică paranoică. Definiția suprarealismului 278

WILLEM de KOONING :
Nu există un stil de a picta astăzi. Uneori trec prin perioade de adevărată disperare . . . 280

ARSHILE GORKY :
Pictînd fresca aeroportului 281

CORNELIU BABA :
Tonitza n-a avut nevoie de savantlîcul dubios al descompunerilor recompuse. La pictorul D. Ghiață vremea s-a oprit undeva. Eu consider că orizontul artei rămîne nemărginit. Arta trebuie să emoționeze 283

PETER BLUMÉ :
Povestitul este o funcţie primordială a artelor plastice 287

BALTHUS :
Reflecţii despre pictură 288

FRANCIS BACON :
Despre pictură. Despre arta abstractă . . . 289

FRANZ KLINE :
Despre lucrările mele în alb-negru. Răzbate emoţia pictorului ?. Asociaţia liberă de la început şi pînă la stadiul de finisare. Caligrafia 290

ION ŢUCULESCU :
Arta nu se face din mijlocul vieţii, ci din marginea ei. Despre tatăl meu 292

JACKSON POLLOCK :
Cum pictez 295

ROBERT MOTHERWELL :
O pictură trebuie să realizeze un contact uman 296

JACK LEVINE :
Distorsiunea şi expresionismul nu sînt acelaşi lucru 298

ANDREW WYETH :
Ţelul meu este să evadez din materialul cu care lucrez 299

ALAN DAVIE :
Pictură fără subiect ori formă Pictura şi arta Zen a tragerii cu arcul 300

KAREL APPEL :
Despre pictură 301

BURT HASEN :
Imagini multiple 301

HERBERT KATZMAN :
Despre pictură. Experţi de artă, academii, filozofi ai artei şi cronicari de artă 302

GEORGE RHOADS :
Trebuie să lucrez cu bucurie. Despre critică. Despre arta „la ordinea zilei" 303

ROBERT d'ARISTA :
Reflecţii asupra picturii 305

Bibliografie 308

Indice 316

Tabula gratulatoria 322

Sumar 326